جامعة حلب
كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة
قسم اللغة العربيّة وآدابها

المشاكلة والاختلاف بين البلاغة والأسلوبيّة

Similarity and Difference Between Rhetoric and Stylistics

بحث أُعدَّ لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالبة

نور محمّد فاضل بكبوك

بإشراف

الدكتور أحمد محمّد ويس

الأستاذ المساعد في قسم اللغة العربيّة
كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة – جامعة حلب

١٤٣٢هـ
٢٠١١م

مدخل تمهيديّ

البلاغة– وقفة موجزة.

-البلاغة لغةً واصطلاحًا.
-البلاغة تعريفًا وحدًّا .
البلاغة نشأةً وتطوّرًا .
البلاغة علمًا وفروعًا .

الأسلوبيّة– وقفة موجزة.

الأسلوبيّة – المصطلح والمفهوم.
الأسلوبيّة علمٌ هي أم نظريّة ومنهج.
الأسلوبيّة اتجاهاتٍ وأعلامًا :
الأسلوبيّة التعبيريّة– شارل بالي.
الأسلوبيّة الفرديّة– ليوسبيتزر.
الأسلوبيّة البنيويّة– رومان جاكبسون، ميشيل ريفاتير .

مدخل تمهيديّ

البلاغة– وقفة موجزة:

البلاغة لغةً واصطلاحًا:

تشير كلمة بلاغة في أصل اللغة إلى الوصول والانتهاء. يقال: بَلَغَ الشيء بلوغًا وبلاغًا: أي وصل وانتهى. وبلغت الغاية إذا انتهيتُ إليها وبلّغتها غيري. ومبلغ الشيء: منتهاه... والبلاغة: الفصاحة، يقال: رجلٌ بليغ وبَلْغ وبِلْغ: أي حَسَنُ الكلام فصيحه يبلغ بعبارة لسانه كُنْهَ ما في قلبه(١).

أمّا في الاصطلاح فالبلاغة وصفٌ للكلام والمتكلّم(٢)؛ فبلاغة الكلام مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته، وبلاغة المتكلّم هي ملَكَة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ في أيّ معنًى قصد(٣).

البلاغة تعريفًا وحدًّا:

قد يبدو الإتيان بتعريفٍ محدّدٍ وواضحٍ للبلاغة أمرًا على جانبٍ كبير من اليسر والسهولة بحيث يتأتّى لأيّ دارسٍ أن يقف على مفهومها وحدّها دونما حاجة إلى كبير جهد أو إنعام نظر، ذلك أنّ أيّ متتبّع للمصنّفات البلاغيّة والدراسات الكثيرة التي تدور في فلكها يستطيع أن يلحظ كثرة المقولات وتعدّد الآراء التي يسوقها أصحاب هذه المصنّفات والدراسات في تعريف البلاغة وتحديد حدّها. بيد أنّ هذه الأقوال والآراء على كثرتها وتعدّدها–تقدّم صورة بيّنة ومحدّدة يستطيع المرء أن يركن إليها بوصفها ضابطًا دقيقًا يعرّف البلاغة ويَفصِل القول في تحديد حدّها

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ودار بيروت– بيروت، ١٩٥٦، مادة(بلغ)، مج٨، ص٤١٩– ٤٢٠.

(٢) يرى أبو هلال العسكري أنّ البلاغة من صفة الكلام دون المتكلّم، وأنّ تسميتنا للمتكلّم بأنّه بليغ هو من باب التوسّع. وحقيقته أنّ كلامه بليغ، كما تقول: فلان رجل مُحكَم وتعني أنّ أفعاله مُحكمَة. قال تعالى: « حكمة بالغة » فجعل البلاغة من صفة الحكمة ولم يجعلها من صفة الحكيم، إلاّ أنّ كثرة الاستعمال جعلت تسمية المتكلّم بأنّه بليغ كالحقيقة. الصناعتين، تح: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربيّة– مصر، ١٩٥٢، ص٦–٧.

(٣) يُنظر: عبد النور، جبور: المعجم الأدبيّ، ط٢، دار العلم للملايين– بيروت، ١٩٨٤، ص٥١. ووهبة، مجدي والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان– بيروت، ١٩٧٩، ص٤٥–٤٦. ويعقوب، إميل وبركة، بسّام وشيخاني، مي: قاموس المصطلحات اللغويّة والأدبيّة، ط١، دار العلم للملايين– بيروت، ١٩٨٧، ص٩٦.

على نحوٍ جامع مانع،فهي في الغالب تدور حول جملة من الخصائص والسمات التي تتحقّق في الكلام أو المتكلّم فيكتسي بها سمة البلاغة ويكون أهلاً لأن يُوسَم بالبليغ.

والواقع أنّ هذه الخصائص والسمات تتباين بتباين تصوّرات من صدرت عنهم تلك المقولات والآراء وتختلف باختلاف زاوية الرؤية التي ينطلق منها كلٌّ منهم حين يقدّم مايعدّه تعريفًا للبلاغة أو حدًّا لها، وهذا ما يجعل هذه المقولات والآراء في مجملها مفتقرةً إلى الضوابط التي تتحقّق بها دقّة التعريف والشروط التي يصحّ معها عدّ هذه الأقوال حدًّا منطقيًّا وافيًا.

وربّما كان الإشكال الأبرز -إن صحّ التعبير- في أغلب هذه المقولات متمثّلاً في خروجها عن حيّز النص وتعلّقها بمسائل تبدو بعيدةً أحيانًا عن المشاغل البلاغيّة الأساسيّة؛ فبعضها يقتصر على ذكر مابه تتحقّق وظيفة الفهم والإفهام، وبعضها الآخر يربط بلاغة النص بسلامة منطق المتكلّم من العيوب، بل إنّ منها ما يحار المرء في تأويله إذ لايتبيّن فيه العلاقة بين محتوى التعريف والشيء المُعرَّف من مثل قولهم: «جماع البلاغة البصر بالحُجّة والمعرفة بمواضع الفرصة »(١).

ويقف حمّادي صمّود عند طائفةٍ من هذه المقولات والآراء موضحًا انتماء أصحابها إلى بيئاتٍ ثقافيّة مختلفة؛ فمنها ما هو صادرٌ عن اللغويّين، ومنها ما هو صادرٌ عن المتكلّمين والفلاسفة، وثمّة منها أيضًا ما هو صادرٌ عن الكُتّاب والشعراء، وفي هذا مايؤكّد – بحسب صمّود- نشوء البلاغة عن روافد فكريّة وأدبيّة متعدّدة، كما أنّ فيه ما يفسّر التباين الملحوظ بين تلك المقولات وتعلُّق كلٍّ منها بجانبٍ دون آخر. ومن اللافت أنّ متابعة التسلسل الزمنيّ والترتيب التاريخيّ لثلّةٍ من هذه المقولات لا يعكس بالضرورة تبلور وتطوّرًا في مفهوم أولئك للبلاغة ولا يشي بزيادة نضوج الآراء التي قدّمت في إطار التعريف الاصطلاحي، بل إنّ جلّ التعريفات التي تعود إلى الفترات المتأخّرة تكاد لا تخرج عن كونها تكرار شبه حرفيٍّ لما سبق أن قُدّم في الفترات المتقدّمة، وهي في أحسن أحوالها محاولاتٌ لتقريب المفهوم وتحديد الحدّ اعتمادًا على الصورة والتمثيل(٢).

ويرى صمّود أنّ مجمل هذه التعريفات يمكن أن تُدرَج -بصرف النظر عن الفروق الجزئيّة فيما بينها- ضمن أصناف ثلاثة(٣): الأوّل منها يتعلّق بمؤدّى الكلمة اللغوي من إبانة وإفصاح وبيان، ويبرز الطابع النفعيّ المُنتظَر من كلّ خطابٍ يبلغ بعيدًا عن كلّ تصوّرٍ فنّيٍّ، فلا يشير إلى خصائص النص وهيئته إلا بعباراتٍ عامّة لا تفي بالحاجة ولا تنمّ عن معرفة بالخصائص

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ط٥، مكتبة الخانجي- القاهرة، ١٩٨٥، ١/٨٨.

(٢) ينظر: التفكير البلاغيّ عند العرب؛ أسسه وتطوّره إلى القرن السادس "مشروع قراءة"، ط٢، منشورات كلية الآداب منوبة- تونس، ١٩٩٤، ص١١٠- ١١٤.

(٣) ينظر: المصدر السابق، ص١١٥- ١١٧.

الأسلوبيّة أو قدرةٍ على تبيّنها من مثل «البلاغة إيضاح الملتبسات، وكشف عوّار الجهالات، بأسهل ما يكون من العبارات ».(١) أمّا الصنف الثاني من هذه التعريفات فهو يركّز على مقاصد البلاغة العقائديّة ويوظّفها لغايات جدليّة إقناعيّة، ومن ثمّ فهو يشير إلى هيئة النصّ وشكله، ويعوّل على الصياغة اللغويّة وقدرتها على الإيهام والتخييل وصولاً إلى درجة عالية من الإقناع، من مثل « البلاغة كشف ما غمض من الحقّ، وتصوير الحقّ في صورة الباطل »(٢)، ومن مثل « البلاغة إصابة المعنى والقصد [إلى] الحجّة ».(٣) أمّا الصنف الثالث من هذه التعريفات، وهو أوفرها، فهو مكرّس لإبراز المقاييس الأسلوبيّة الفنيّة للنصّ الأدبيّ سواء أكان ذلك في مستوى مكوّناته الأساسيّة؛ أي الكلمة، أم في مستوى بنيته الكليّة وما يجب أن يقوم بين أجزائه من تلاحم، ومن ثمّ فإنّ التعريفات التي تنضوي تحت هذا الصنف تتّجه إلى ضبط خصائص اللفظ في ذاته، وتؤكّد وجوب تطابقه مع المعنى، كما تُعنى أيضاً بضبط خصائص النصّ عامّة فتؤكّد ضرورة توازن أقسامه وتعادل أجزائه، كما تؤكّد وجوب مراعاة الحال والموضع، من مثل «البلاغة أن [يحيط] الاسم بمعناك، ويجلّي عن مغزاك، و[أن] تخرجه من الشركة ولا تستعين عليه بطول الفكرة، و[أن] يكون سليماً من التكلّف، بعيداً من سوء الصنعة، بريًّا من التعقيد، غنيًّا عن التأمُّل»(٤).

وقد يستطيع المرء أن يرى بعد هذا أنّ القول بوجود تعريف جامع مانعٍ للبلاغة يحصر مفهومها، ويحدّ حدّها في عبارةٍ أو عبارات موجزةٍ على نحوٍ يكون معه هذا التعريف مغنياً عن تتبُّع التعريفات الأخرى وملامسة أبعادها، يبدو قولاً مفتقراً إلى غير قليلٍ من الدقّة، بل الصواب أيضاً. فجلُّ ما قُدّم في هذا الإطار يستعرض الخصائص الأسلوبيّة التي تتحقّق بها البلاغة ضمن عبارات مقتضبة لاتخلو في الغالب من المجاز، وتتّسم بالغموض وعدم الوقوف على حقيقة المفهوم وضابط الحدّ، وهذه هي السمة الغالبة على تعريف البلاغة في جميع مراحلها.

البلاغة نشأةً وتطوّراً:

تشير بعض الدراسات إلى أنّ بذور البلاغة الأولى يمكن أن تُلتمس في التراث اليونانيّ القديم، ومنذ عهودٍ مبكّرة تعود بنا إلى الإلياذة التي اشتملت على « نوع من الخطابات البينيّة

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص٥١. والعوّار: كلّ ما أعلّ العين، والرمد والقذى.

(٢) المرجع السابق، ص٥٣.

(٣) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، ط١، دار المعرفة- بيروت،١٩٨٨، ٢٢٤/١.

(٤) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص٤٢.

التي يتمّ نطقها لحظة اجتماع المحاربين أو لحظة المناقشات بين البشر والآلهة »[١]. بيد أنّ النشأة الحقيقيّة للبلاغة بدأت – كما يشير بارت وغيره– في حوالي سنة (٤٨٥ق.م)، وقد ارتبطت تلك النشأة بموجةٍ من الدعاوى القضائيّة التي قامت في تلك الفترة بعد أن استطاعت الانتفاضة الديمقراطيّة حينها أن تسقط حكم الطغاة الذين كانوا يحكمون مدناً يونانيّة مثل سيسيل، وأريجانت، وسيراكوز، حيث قامت تلك الدعاوى مطالبةً بالممتلكات التي كانت قد انتزعت من قِبَل أولئك الطغاة أيّام حكمهم، وكانت الدعاوى تلك ذات نمطٍ جديد، فهي تعيّن لجان تحكيمٍ شعبيّة كبرى، وعلى الشخص المدّعي الماثل أمام تلك اللجنة أن يكون فصيحاً على نحوٍ يمازج فيه بين الديمقراطيّة والغوغائيّة، الجانب القضائيّ والسياسيّ لكي يصل إلى درجة الإقناع التي تمكّنه من الحصول على الحقّ الذي يراه له ويسعى للحصول عليه. وسرعان ما أخذ "فن الإقناع" صبغةً تعليميّة، وأخذ يمتدّ إلى المناطق الأخرى مثل "أتيكا" إثر النزاعات التي استعرت بين التجّار بعد الحروب الميديّة حيث كان أولئك يترافعون في سيراكوز وأثينا، وكان المعلّمون الأوائل لهذا الفنّ أو الفرع المعرفيّ يكتبون توجيهاتهم لتأليف المرافعات وإرشاد الفرقاء المتخاصمين. لذا ارتبطت نشأة البلاغة في الغرب بغاية عمليّة نفعيّة وهي تعلُّم فنّ الإقناع وامتلاك مهارات المحاججة[٢].

ومن هذا المنطلق كانت البلاغة في العُرْف الأرسطيّ تعني القدرة على كشفٍ نظريٍّ لما يمكن أن يكون خالصاً للإقناع، وكانت تلك البلاغة على وجه الخصوص هي بلاغة الدليل، والاستدلال، والقياس التقريبيّ[٣]، وباتت تبرز بوصفها مجموعةً من القواعد المساعدة على جعل الكلام قادراً على انتزاع الإقناع، وأخذت تقترن بصورةٍ أساسيّة بعلم الخطابة الذي عرف أنماطاً

---

(١) ديكرو، أزوالد وسشايفر، جان ماري: القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، ط٢، المركز الثقافيّ العربيّ – بيروت– الدار البيضاء، ٢٠٠٧، ص١٥٣، وللتوسّع ينظر: ربول، أوليفي: أصول البلاغة عند اليونان، تعريب: محمّد النويريّ، علامات، النادي الأدبي الثقافيّ بجدّة، مج٥، ج١٧، ١٩٩٥، ص١٢١– ١٣٣.

(٢) ينظر: بارت، رولان: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، إفريقيا الشرق– الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص١٣. وديكرو، أزوالد وسشايفر، جان ماري: القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللسان، ص١٥٣.

(٣) ينظر: بارت، رولان: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص٢٠–٢١ . وللتوسع ينظر: ديكرو، أزوالد وسشايفر، ماري: القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللسان ص١٥٦– ١٥٩. وربول، أوليفي: أرسطو والخطابة الجدليّة، تعريب: محمد النويريّ، علامات، النادي الأدبي الثقافيّ بجدّة، مج٥، ج١٩، ١٩٩٦، ص٢١٥–٢٢٧. والجطلاوي، الهادي: مدخل إلى الأسلوبيّة تنظيراً وتطبيقاً، مطبعة النجاح الجديدة– الدار البيضاء، د.ت، ص١٥–١٦.

ثلاثة هي النمط التداولي، والنمط القضائي، والنمط الإرشادي أو البياني(١). ثم أخذت البلاغة تنتقل شيئاً فشيئاً إلى النثر الفنّي في عهد الرومان، وأصبحت تبدي اهتماماً متزايداً بعنصر الأسلوب سواء أكان في صوره اللفظيّة أم في صوره المعنويّة، وقد تعمّق هذا التوجّه إلى أن باتت البلاغة تولي جلّ عنايتها للعناصر اللغويّة والوسائل التعبيريّة الفنّيّة، وغدت تنطوي على دلالة مزدوجة فهي أداة محاججة وتقنية إقناع إضافةً إلى كونها دالّة على فنّ القول والبيان وجودة الحديث والكتابة(٢).

هذا عن البلاغة في الغرب، أمّا البلاغة عند العرب فإنّ مصنّفات الأدب واللغة تعود بها إلى العصر الجاهليّ لنقف على جانب من بذورها الأولى فيما ترويه تلك المصنّفات حول ما كان يقوم به بعض الشعراء من تنقيحٍ لأشعارهم، وفيما كان يقوم بينهم من مناظرات وحوارات أدبيّة، وكذلك في المجالس التي كان يتصدّر للحكم فيها أمثال النابغة لتُعرَض نتاجات الشعراء فيحكم لها أو عليها تبعاً لمحاسن أو مآخذ يبيّنها من يتصدّى للحكم ويَعرِض لها أمام من يحضر تلك المجالس من الأدباء والعلماء، هذا عدا عمّا كان يُثار من جدل ونقاشٍ حول تلك الأشعار التي كانت تنشد في أسواق العرب وأنديتهم(٣). وقد شكّل كلّ ذلك بؤرة صالحة لملحوظاتٍ بلاغيّة ثرّة أثمرت في العصور اللاحقة وعياً بلاغيًّا متنامياً بفعل عوامل متعدّدة.

فقد ازدادت هذه الملحوظات البلاغيّة ثراءً مع مجيء الإسلام الذي كانت أحاديث رسوله من الفصاحة والبلاغة بحيث بلغت ذروة البيان العربيّ، وكان سبيله سبيل الحوار والمحاجة والإقناع، وكانت معجزته السماويّة "القرآن الكريم" حجّة بلاغيّة عجز العرب وغيرهم عن أن يأتوا

---

(١) يتعلّق النمط التداوليّ من الخطابة بالأعمال الحكوميّة، وغايته هي إقناع أعضاء المجلس السياسيّ بانتهاج مسلك معيّن في الفعل والرأي، زمنه المستقبل، وحجّته البالغة هي المثل. أمّا النمط القضائيّ فهو يتعلّق بوسائل الاتّهام والدفاع أمام القضاء، ومعيار هذا النمط هو الحقّ، أمّا زمنه فهو الماضي، وأمّا حجّته فهي القياس. وأمّا النمط الثالث أي الإرشاديّ أو البيانيّ فهو متعلّق بالمدح أو الذم، بالتقريظ أو التقريع، معياره الجميل، وزمنه الحاضر، أمّا حجّته فهي الإسهاب. ينظر: ديكرو، أزوالد، وستشايفر، جان ماري: القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللسان، ص٥٥، وكوّاز، محمد كريم: البلاغة والنقد؛ المصطلح والنشأة والتجديد، ط١، مؤسسة الانتشار العربيّ – بيروت، ٢٠٠٦، ص٢٢– ٢٣.

(٢) ينظر: أزوالد، ديكرو وستشايفر، جان ماري: القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللسان، ١٦٠– ١٦١، وكوّاز، محمد كريم: البلاغة والنقد، ص٢٣– ٢٤، والطلاوي، الهادي: مدخل إلى الأسلوبيّة تنظيراً وتطبيقاً، ص١٦.

(٣) ينظر: عتيق، عبد العزيز: في تاريخ البلاغة العربيّة، دار النهضة العربيّة– بيروت، د.ت، ص٧–١١. والمبارك، مازن: الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر– مصر، د. ت، ص٢٣– ٢٧. وللتوسّع ينظر: المرزباني: الموشّح، تح: علي البجاوي، دار نهضة مصر، ١٩٦٥، ص٦٩، ٩٦. وابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف– مصر، ١٩٩٦، ١/٧٨.

بمثلها، فكانت محركًا ودافعًا نحو أبحاث ودراسات عدّة تمحورت حول معاني القرآن ومُشْكله ومجازه، ونظمه وإعجازه، يضاف إلى ذلك ما شهدته الخطابة في تلك الفترة من تطوّر وازدهار ملحوظين تبعًا لكثرة دواعيها، ممّا دفع الخطباء إلى مزيدٍ من الاهتمام بتنميق خطبهم ومحاولة الارتقاء بالأساليب البيانيّة فيها، فكان لذلك كلّه أثره العميق في تنامي الوعي البلاغيّ وازدياده غنًى وثراء[1].

يضاف إلى ما أسلفنا ظهور طبقة من الكُتّاب عُنوا بتصنيف المؤلّفات في أصول الكتابة وقواعدها من مثل "أدب الكاتب" لابن قتيبة، إضافة إلى الإسهام الكبير والفعّال لمباحث اللغويّين والنحاة على حدٍّ سواء؛ فقد عُني أولئك ببحث الألفاظ ودلالتها، واللغة وقواعد بيانها، كما عرضوا لما في النصوص التي وقفوا عندها من بلاغة وحسن بيان. وربّما كان أثر المتكلّمين من معتزلة ومرجئة وخوارج وشيعة وغيرهم، ربّما كان الأكثر عمقًا في تطوّر الدرس البلاغيّ، والأكثر جلاءً ووضوحًا أيضًا في مصنّفات هذا الدرس والكتب التي وضعت فيه[2].

البلاغة علمًا وفروعًا:

يرى محمد عبد المطّلب أنّ البلاغة لم تصبح علمًا بالمعنى الصحيح والدقيق لكلمة علم إلاّ بعد أن تحقّق لها أمران اثنان؛ الأوّل تحديد ما هو داخل في اختصاصها، وما هو خارج عن هذا الاختصاص، مرتبطًا بأنّ دائرة البحث البلاغيّ تحدّدت بالخطاب الأدبيّ دون سواه، وإن لم يستطع البلاغيّون حصر أنفسهم داخل حدوده بصفة دائمة، والثاني هو اكتمال أدوات البلاغة التحليليّة على مستوى الشكل لكي تتحقّق لها قدرة فحص المهام الدلاليّة على مستوى المفردات والتراكيب في الخطاب الأدبيّ [3].

وقد مرّت البلاغة بمراحل ثلاث قبل أن يتحقّق لها ما أسلفنا: أُولاها مرحلة التذوّق الفطريّ للأشكال الجماليّة التي تضمّها النصوص الأدبيّة دون وجود إطار معرفيٍّ واضح يساعد في إبراز المواصفات الدقيقة لهذه الأشكال، ودون إدخالها – أي الأشكال – في منظومة المصطلحات التي تمّ التعارف عليها بعد ذلك، وثانيتها مرحلة الرصد للكثيرمن نماذج هذه الأشكال الجماليّة،

---

(1) يُنظر: ضيف، شوقي: البلاغة؛ تطوّر وتاريخ، دار المعارف– مصر، ١٩٩٥، ص١٣–١٥. وعتيق، عبد العزيز: في تاريخ البلاغة العربيّة، ص١٢–١٧. وللتوسّع ينظر كوّاز، محمد كريم: البلاغة والنقد، ص ١٣٩– ١٦٨.

(2) يُنظر: ضيف، شوقي: البلاغة؛ تطوّر وتاريخ، ص ٢٨، ٣٢–٤٥. و عتيق، عبد العزيز: في تاريخ البلاغة العربيّة، ص٢٠–٣٣. وكوّاز، محمد كريم: البلاغة والنقد، ص ١٦٨– ١٩٧.

(3) يُنظر: البلاغة العربيّة؛ قراءة أخرى، ط١، مكتبة لبنان ناشرون–الشركة المصرية العالميّة للنشر– لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧، ص٣٦.

وتصنيفها في فصائل على أساس ما يجمع بينها من اشتراك صوري يتوافق في الإنتاج الدلالي، أمّا المرحلة الثالثة والأخيرة فقد تمثّلت في التنظيم العلمي الدقيق لهذه الأشكال ضمن التصنيف الثلاثي الذي انشطرت إليه علوم البلاغة، وهو البيان والمعاني والبديع[١].

ولعلّ أبرز تصوّر يقدّم البلاغة بوصفها علمًا وضمن رؤية شموليّة مختزلة هو ما يطالعنا به يحيى بن حمزة العلوي حين يعرّف البلاغة بأنّها «العلم بجواهر الكلم المفردة والمركّبة، ودلائل الألفاظ المركّبة، من جهة وضعها وإعرابها».[٢] وربّما كان تحديد العلوي لعلم البلاغة على هذا النحو مرتبطًا بالمنظور العام للتحقّق الفعلي للبلاغة ضمن النصوص الأدبيّة الفنّيّة عمومًا، والذي يتخصّص فيكون البلاغة متأدّية من «بلوغ المتكلّم في تأدية المعاني حدًّا له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقّها، وإيراد أنواع التشبيه والكناية على وجهها» [٣]، وهذا ما يعني كما يوضّح السكّاكي أنّ للبلاغة «طرفين؛ أعلى وأسفل متباينين تباينًا لا يتراءى له [أي للمتكلم] نارهما، وبينهما مراتب تكاد تفوت الحصر متفاوتة، فمن الأسفل تبتدئ البلاغة، وهو القدْر الذي إذا نقص منه شيء التحق ذلك الكلام [بـ] أصوات الحيوانات، ثمّ تأخذ في التزايد متصاعدة إلى أن تبلغ حدّ الإعجاز، وهو الطرف الأعلى وما يقرب منه» [٤].

ويمكن أن نستخلص من كلام العلوي والسكّاكي مؤدّاه أنّ علم البلاغة يسعى إلى الوصول بالمتكلّم إلى صياغة كلامه على نحوٍ يمكّنه من أداء المعنى المراد بشكلٍ صحيح، إلى جانب العناية بجملة الوسائل التعبيريّة اللغويّة والمجازيّة التي يتشكّل منها هذا الكلام.

ومن هذا المنطلق فقد اتّجهت علوم البلاغة الثلاثة؛ البيان والمعاني والبديع إلى رصد المواصفات الأوليّة التي يجب أن تتوفّر في الصياغة على مستوى الإفراد، وكذلك على مستوى التركيب، وارتبطت هذه المباحث من ثمّ بغاية نفعيّة في المقام الأوّل وهي الاحتراز عن الوقوع في الخطأ، وهي غاية تجلّت في مجمل التعريفات التي قُدّمت لعلمَي البيان والمعاني على وجه الخصوص. فعلم البيان هو «معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، أو بالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه»[٥]، أمّا علم المعاني فهو «تتبّع خواص الكلام في الإفادة، وما يتّصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره»[٦].

---

(١) ينظر: المصدر السابق، ص٢١.

(٢) الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف- مصر، ١٩١٤، ١/١٢.

(٣) السكّاكي: مفتاح العلوم، ط مصطفى البابي الحلبي - مصر، د.ت، ص١٧٦.

(٤) المصدر السابق، ص١٧٥.

(٥) المصدر السابق، ص٧٠، وينظر: ص١٤٠.

(٦) المصدر السابق، ص٧٠.

وكما هو بيّن في التعريفين السابقين فإنّ علم البيان يختصّ بمنطقة الإفراد، في حين يختصّ الثاني بمنطقة التركيب، وكلاهما معًا يُعنيان بتحقيق حسن اللفظ والعبارة وضمان سلامتهما من الخطأ والتعقيد، إضافةً إلى ضمان ملاءمة الكلام لمقتضى الحال والسلامة من الخطأ في أداء المعنى المقصود. ولمّا كان علم البديع علمًا تُعرف به وجوه تحسين الكلام فقد جُعل تابعًا للعلمين السابقين، وبهذا انحصرت مباحث البلاغة جميعًا ضمن هذه الفروع الثلاثة؛ البيان والمعاني والبديع.

الأسلوبيّة – وقفة موجزة:

الأسلوبيّة – المصطلح والمفهوم:

تشير أغلب المباحث والدراسات إلى أنّ مصطلح الأسلوبيّة بوصفه مصطلحًا نقديًّا مستقلاً لم يرَ النور إلاّ في أواخر القرن التاسع عشر، ولم تتّضح معالمه وأبعاده على نحوٍ بيّن إلاّ في القرن العشرين، على الرغم من أنّ كلمة "أسلوب" كانت قد عُرفت في الثقافة الألمانيّة بمعنى طريقة العرض منذ القرن الخامس عشر وصارت جزءًا منها منذ ذلك التاريخ(1). وتجمع الدراسات على أنّ كلمة "أسلوب" "style" التي اشتقّ منها مصطلح الأسلوبيّة "stylistic" مأخوذةٌ في الأصل من الكلمة اللاتينية "stilue" التي تعني الريشة أو القلم، وعلى وجه الدقّة كان يشار بها إلى عودٍ من الصلب كان يستخدم قديمًا في الكتابة(2)، ثمّ انتقلت هذه الكلمة عن معناها الأصليّ المتّصل بالكتابة واستخدمت في الدلالة على فنّ العمارة ونحت التماثيل، لتعود بعد ذلك من جديد إلى مجال الدراسات الأدبيّة ولتغدو في القرن الثامن عشر معايشةً لمصطلح "طريقة الكتابة" الذي جاء به المتعصّبون للغة في هذا القرن، ومنافسةً له في هذا الإطار(3).

والواقع أنّ مصطلح الأسلوبيّة بوصفه معطًى جديدًا في الدراسات النقديّة والأدبيّة له أسسه النظريّة ومعطياته في الممارسة العمليّة والتطبيقيّة، لم يتّخذ صورته الواضحة والمحدّدة إلاّ في مطلع القرن العشرين كما سبق أن نوّهنا، وذلك بالتزامن مع الثورة التي شهدتها الدراسات اللغويّة

---

(1) ينظر: سانديرس، فيلي: نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر – دمشق ٢٠٠٣، ص٩٤.

(2) في العربيّة تعني كلمة أسلوب الطريق، والوجه، والمذهب. يُقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكلّ طريق ممتدٍّ فهو أسلوب. ويقال سلكت أسلوب فلانٍ في كذا: أي طريقته ومذهبه. والأسلوب أيضًا: الفنّ، يقال أخذ فلان في أساليب من القول: أي أفانينٍ منه. ابن منظور، لسان العرب، مادة(سلب)، مج٤٧٣/١.

(3) ينظر: سليمان، فتح الله: الأسلوبيّة؛ مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة، الدار الفنّيّة – القاهرة، ١٩٩٠، ص٣٣. وعبد المطلب، محمّد: البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصريّة العالميّة للنشر – لونجمان، القاهرة، د.ت، ص١٨٥. وقضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ، ط١، مكتبة لبنان ناشرون – الشركة المصريّة العالميّة للنشر – لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٨.

واللسانيّة الحديثة التي وضع أسسها وأرسى قواعدها "فردينان دي سوسير" الذي تركت آراؤه ونظريّاته الثرّة أثرًا بارزًا في تحديد الأطر العامّة للدرس الأسلوبيّ، وفي تحديد المسار العامّ الذي ينتهج في قراءة النصّ ورصد أبعاده ورؤاه ضمن هذا الدرس حتّى بات البعد اللغويّ واللسانيّ عنصرًا أساسيًّا في أغلب الآراء التي قُدّمت في إطار تعريف الأسلوبيّة وتحديد حقلها.

فالأسلوبيّة بحسب جاكبسون «فنٌّ من أفنان شجرة اللسانيّات »[1]، إذ هي كما يوضح أريفاي «وصف للنصّ الأدبيّ حسب طرائق مستقاة من اللسانيّات »[2]، وعلى هذا الأساس تُصاغ المعادلة الصحيحة عند ويلك ووارين بأن يقال «إنّ الدراسة اللسانيّة لن تكرّس نفسها في خدمة الأدب حتّى تستحيل أسلوبيّة »[3]. ومن ثمّ يبدو من المشروع أن يصرّح دولاس بأنّ الأسلوبيّة «إنّما هي منهج لسانيّ »[4]، وأن يذهب أولمن إلى عدّها «علمًا موازيًا لعلم اللغة، إذ هي -كما يعلّل- تعالج القضايا نفسها التي هي في علم اللغة ولكن من زوايا مختلفة »[5]، وأن تغدو -أي الأسلوبيّة- في منظور سبيتزر « جسر اللسانيّات إلى تاريخ الأدب »[6]، وأن تتحدّ كذلك عند ريفاتير الذي يولي المتلقّي جلّ عنايته بكونها «لسانيّات تُعنى بحمل الذهن على فهم معيّن وإدراك مخصوص »[7]، وأن تقود هذه الآراء جميعًا إلى القول بأنّ الأسلوبيّة تتحدّد بكونها البعد اللسانيّ لظاهرة الأسلوب، وبهذا يمتزج المقياس اللغويّ بالبعد الأدبيّ والفنّيّ ضمن المنطلقات الأساسيّة التي بها تتحدّد معالم الدرس الأسلوبيّ وتتبيّن سماته وخصائصه. ومن الممكن أن يُقال إنّ وجهة الأسلوبيّة تكمن في محاولة الإجابة عن تساؤل عمليّ مؤدّاه ما الذي يجعل الخطاب الأدبيّ الفنّيّ عمومًا مزدوج الغاية والوظيفة، يؤدّي ما يؤدّيه الحدث اللسانيّ عادةً وهو إبلاغ الرسالة الدلاليّة، إلاّ أنّه لا يقف عند هذه الغاية بل يتجاوزها إلى غاية الإثارة والتأثير[8]، وبهذا تغدو الأسلوبيّة دراسةً للخصائص اللغويّة التي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه

---

(١) المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ط٤، دار سعاد الصباح- الكويت، ١٩٩٣، ص٤٧.

(٢) المرجع السابق، ص٤٧.

(٣) المرجع السابق، ص١٠٨.

(٤) المرجع السابق، ص٤٨.

(٥) هانديرس، فيلي: نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، ص٥١.

(٦) المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص١٠٩.

(٧) المرجع السابق، ص٤٩.

(٨) ينظر: المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص ٣٤-٣٥. والنقد والحداثة، ط١، دار الطليعة- بيروت، ١٩٨٣، ص٥٣.

الإخباري إلى وظيفته التأثيريّة والجماليّة (١)، وبحسب تعبير جاكبسون « الأسلوبيّة بحثٌ عمّا به يتميّز الكلام الفنّي عن بقيّة مستويات الخطاب أوّلاً، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانياً »(٢).

وتبعاً لما أسلفنا فإنّ تحليل المكوّنات اللّغويّة للنصّ، وبحث العلاقات اللّغويّة ضمنه، وفحص الوسائل التعبيريّة التي تمّ توظيفها فيه، بغية الوقوف على القيم الإيحائيّة والتأثيريّة التي يحملها النصّ والكشف عن الشحنة الدلاليّة والعاطفيّة والجماليّة التي ينطوي عليها، هو الهدف الذي تحاول الدراسة الأسلوبيّة الوصول إليه، وهذا ما يجعل التحليل الأسلوبيّ معنيًّا بصفة أساسيّة بوصف الخصائص البنائيّة للنصوص الفنّيّة أدبيّة كانت أو غير أدبيّة، ومحاولة تفسيرها مع الالتزام قدْر الطاقة بمنهجٍ موضوعيٍّ علميٍّ، وذلك بالاتّكاء على معطيات الدرس اللغويّ واللسانيّ والاستعانة بالأدوات العلميّة المقدّمة في هذا الإطار.

الأسلوبيّة علمٌ هي أم نظريّة ومنهج:

قد يقودنا ما أسلفنا إلى مسألةٍ كثر الكلام فيها والجدل حولها، وهي القول "بعلميّة" الأسلوبيّة أو تجريدها من هذه الصفة ونفيها عنها. وربّما لا يستطيع المرء إذ يستعرض الآراء الواردة في هذا الشأن أن يخلص إلى رأي شافٍ مُجمَعٍ عليه، ذلك أنّ هذه الآراء تبدو متباينةً مختلفة، بل قد تبدو أيضاً متعارضةً إلى حدٍّ بعيد. ففي حين رأى بعضهم أنّ الأسلوبيّة لا يمكن بحال أن تُوصف بأنّها علم، وأنّها تفتقر إلى مقوّمات ذلك وأسسه، رأى آخرون أنّ إعطاء البحث الأسلوبي في عمومه اسم العلم هو أمرٌ لا إسراف فيه ولا شطط، وأنّ هذا البحث ينطوي على جملةٍ من الخصائص والمؤهّلات التي تجعل وسمه "بالعلم" طبيعيًّا ومشروعاً، وتجعل من ثمّ مصطلح "علم الأسلوب" مقدّماً على مصطلح الأسلوبيّة من حيث الصحة والدقّة، وكلّ فريق يحاول تدعيم ما يقول به بالدليل المنطقيّ والحجّة المقنعة.

فقد تساءل عزّ الدين إسماعيل: هل الأسلوبيّة علم أو منهج؟ أو هي شيء آخر؛ حقل معرفيٌّ عاديٌّ كما أضاف جابر عصفور متمّماً. كذلك تساءل كمال أبو ديب عن مشروعيّة إعطاء الأسلوبيّة سمة العلم مردفاً بقوله « الأسلوبيّة منهجٌ في التحليل »(٣). وقد أشار أبو ديب إلى أنّنا أصبحنا نتحدَّث عن الممارسات التي تباشر النصّ بمصطلحات يسِمها "بالجديدة"، من

(١) المسدي، عبد السلام: النقد والحداثة، ص٥٣، وينظر قريباً من ذلك عبد النور، جبّور: المعجم الأدبيّ، ص٢٠-٢١، وعناني، محمّد: المصطلحات الأدبيّة الحديثة؛ دراسة ومعجم انكليزي-عربي، ط١، مكتبة لبنان ناشرون- الشركة المصريّة العالميّة، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٠٦- ١٠٧.

(٢) المسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٣٧.

(٣) الأسلوبيّة، فصول "ندوة العدد"، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص٢١٧.

مثل علم النص، وعلم الخطاب الأدبي، وعلم الإنشاء أو الإنشائية...، وهذه كلّها - بحسب رأيه - لا ترقى إلى منزلة العلم الجديد المستحدث، لأنّها لم تكتشف مادّة جديدة، ولم تخلق قطيعة معرفية على مستوى المنهج، بل إنّ ما قُدّم في إطارها هو - على حدّ تعبيره - نوعٌ من "الانسلاخات" التي تحاول التماهي مع النزعة السائدة لدى الإنسان الحديث إلى تناول الظواهر الإنسانية - قدْر الطاقة - بالأساليب العلمية المفضية إلى نمطٍ من الموضوعية يمكن أن يقارب إلى حدٍّ ما موضوعية العلوم الدقيقة، الطبيعيّ منها أو النظريّ. ورأى أبو ديب أنّ الأسلوبية تنزل ضمن هذا المسار التطوّريّ المتلاحق، وتطمح - متوسّلةً بمناهج مختلفة - إلى أن تفكّ أسرار الظاهرة الأدبية فكًّا موضوعيًّا أفقٍ أكثر ممّا يؤثّر، ويستدلّ أكثرّ ا يتفاعل مع النصّ (١).

ونوّه أبو ديب بأنّ وصف الأسلوبية بالعلم يبقى مرفوضًا لأسباب عدّة يتعلّق أبرزها بطبيعة الدراسات الأسلوبية نفسها، « فأنا - كما يقول أبو ديب - لا أستطيع أن أوحّد بين شيئَين، الشيء الأوّل هو القول بعلمية الأسلوبية والثاني هو أنّ الأسلوبية محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية المكوّنة للنصّ، والتي لا يمكن في النهاية أن تؤدّي إلى مجموعة من القوانين التي تحكم تطوّر الحقل المعرفي الذي نتحدّث عنه. ويبدو لي - كما يضيف أبو ديب - أنّ محاولة الجمع بين صفتَين للأسلوبية صعب، لأنّنا حين نتحدّث عن العلم نتحدّث عن مجال محدّد لنشاطٍ ما، يؤدّي إلى اكتشاف القوانين التي تحكم المجال الذي يكون موضوعًا لهذا العلم. فالعلم في النهاية منهجية معيّنة، ووسائل معيّنة، تقود إلى اكتشاف سلسلة من القوانين التي تحكم المادّة موضوع العلم، وإذا كانت الأسلوبية تتحرّك في مجال اكتشاف الخصائص الفردية المكونة للنصّ فإنّه من المحال أن تتشكّل من مجموعة الخصائص الفردية المكونة للنصّ، منظومةٌ من القوانين التي يمكن أن تسمح لنا في النهاية بتشكيل مجال عمل يمكن تسميته علمًا » (٢). هذا عدا عن أنّ العلم الذي يخضع لتحوّلات سريعة كتلك التي خضعت لها الأسلوبية لا يمكن أن يكون علمًا.

ويدلّل أبو ديب على صحة ما يذهب إليه بالإشارة إلى أنّ الأسلوبية لم تستطع أن تخلق أو تكتشف أو تؤسّس لنفسها مجموعةً من المعطيات التحليلية القادرة على رصد مجال عملها على نحوٍ يتيح الوصول إلى صيغ علميةّ، تجريبية، قابلة على الأقل للتحديد إلى حدٍّ ما. يضاف إلى ذلك أنّ المجال الذي تتحرّك فيه الأسلوبية هو مجال ضيّق جدًّا لا يكاد يتجاوز تناول العلاقة البنيوية للنصّ الأدبي والمبدع والنصّ الأدبي والمتلقّي، وبهذا يبدو وسم الأسلوبية "بالعلم" نقلاً لمفهوم العلم بكلّ مستوياته إلى مستوى معرفيٍّ آخر (٣).

---

(١) المصدر السابق، ص٢١٦- ٢١٧.

(٢) المصدر السابق، ص٢١٩.

(٣) ينظر: الأسلوبيّة، فصول "ندوة العدد"، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص٢١٩.

وذهب الهادي الطرابلسي في السياق نفسه إلى أنّ الأسلوبيّة لم تنجح في إثبات أنّها علم قائم بذاته على الرغم من أنّها توصّلت إلى إثبات أنّها قادرة على التعامل مع النصّ الأدبيّ من وجهات مختلفة قد يصحّ أن نسمّيها علومًا مختلفة. وعزا الطرابلسي مشكلة تصوّر الأسلوبيّة وصفها علمًا إلى صعوبة تحديد مفهوم النصّ تحديدًا منتهيًا إلى أنّ قبول فكرة أنّ الأسلوبيّة علم سيبقى رهنًا بتصوّرها لحدود النصّ الذي تدرسه(١).

أمّا سعد مصلوح فقد ذهب مذهبًا مغايرًا فرأى أنّه من غير المقبول أن يُقال إنّ الأسلوبيّة مجرّد منهج في التناول، ففي داخل علم الأسلوب عددٌ من المناهج مثل المنهج البنيويّ والمنهج الإحصائيّ، ورأى مصلوح أنّ الشك في استقلاليّة علم الأسلوب ربّما كان ناتجًا عن الاعتقاد في أنّ الإحالة على علم اللغة في وسائل تناوله للنصوص شكٌّ مرفوضٌ لأسبابٍ أهمها أنّ ثمّة علومًا مختلفةً تنضوي تحت علم اللغة وتُعدّ فروعًا له كعلم الأصوات، وعلم الدلالة، وعلم الكلام، والأسلوبيّة كذلك تعدّ فرعًا من فروع علم اللغة يُعنى بظاهرة الاستعمال الفرديّ المتميّز للغة في مقابل الاستعمال العامّ المشترك الذي يتناوله علم اللغة، ثمّ إنّ الأسلوبيّات تحاول مصرّةً أن تحقّق استقلالها عن علم اللغة العامّ وذلك من خلال محاولاتٍ جادّة لمحاصرة النصّ بوسائل أكثر كفاءةً، ومن ثمّ فإنّنا لا نستطيع أن ننفي عنها سمة "العلميّة" أو نقول بعدم إمكانيّة وسمها بها(٢).

كذلك نصّ عبد السلام المسدي على أنّ الأسلوبيّة حقًّا علمٌ وليست منهجًا، ذلك أنّ للأسلوبيّة مستويين اثنين؛ أحدهما نظريٌّ والآخر تطبيقيٌّ، ولو كانت مجرّد منهجٍ لكانت تطبيقًا صرفًا. فالمنهج لا يعدو أن يكون ممارسةً مستمرّةً وطريقة في التناول، وربّما كان مأزق الأسلوبيّة متأتيًا – وفق تصوره– من أنّها من صنف العلوم المتمازجة الاختصاصات إذ هي ثمرة التضايف بين علم اللسان وحقل النقد الأدبي، ومن شأن هذه العلوم أن تظلّ دائمًا في تعثّر معرفيّ كونها رهينة ما يحدث من تغيّرات وتطوّرات نظريّة وتطبيقيّة في الفروع المعرفيّة التي تستمدّ منها

(١) ينظر: المصدر السابق، ص٢١٧– ٢١٨.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص٢١٧– ٨، وتشير في هذا السياق إلى أنّ مصلوح ينوّه بإيثاره مصطلح "الأسلوبيّات اللسانيّة" بوصفه مقابلاً للمصطلح الإنكليزي "Linguistic stylistics" على مصطلحي "علم الأسلوب" و"الأسلوبيّة"، موضحًا أنّ إيثاره على الأوّل عائدٌ إلى أنّه أخصر وأطوع في التصريف على حدّ تعبيره، أمّا إيثاره على الثاني فلأنّه جاء على سَنَن السلف في سكّ المصطلحات الشبيهة كالرياضيات والطبيعيّات. وأمّا قيد "اللسانيّة" فقد أريد بإيراده تأكيد المنطلق اللسانيّ في البحث. في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللسانيّة؛ آفاق جديدة، ط١، مجلس النشر العلميّ – الكويت، ٢٠٠٣، ص٢١.

وجودها إلاّ أنّ هذا لا ينفي شرعيّة وجودها بوصفها علومًا مستقلّة (١)؛ ثمّ إنّنا إذا سلّمنا بأنّ الأسلوبيّة علم متضايف، أي متمازج الاختصاص، فإنّ هذا سيعيدنا إلى قاعدة معرفيّة أوليّة، وهي أنّ كلّ العلوم المتمازجة الاختصاص هي علومٌ مساعدةٌ بالضرورة، والعلم المساعد هو الذي يكون أبدًا في خدمة غيره، دون أن ينفي ذلك عنه صفة العلم(٢).

ويبدو عزّ الدين إسماعيل مؤيّدًا لما يذهب إليه المسدّي مضيفًا أنّ الأسلوبيّة بوصفها نتيجة التضايف بين اللسانيّات والنقد ينبغي أن تصبح علمًا قائمًا بذاته له أدواته المنهجيّة، وأهدافه التي يحقّقها بمعزلٍ عن المصدر ين السابقين؛ اللغويّ والنقديّ (٣).

والواقع أنّ الآراء التي تقول بعلميّة الأسلوبيّة كثيرةٌ ومتعدّدة، وأغلبها تدور في إطار ما أسلفنا، فتشير إلى مسوّغات ذلك وحُججه(٤). وإذا كان لنا أن ندلي بدلونا هاهنا فإنّنا نرى أن الأسباب التي ترجّح عدّ الأسلوبيّة علمًا له أسسه ومرتكزاته الخاصّة به، وأدواته المنهجيّة التي تحاول -قدْر الطاقة- جعل القراءة الأسلوبيّة والتحليل الأسلوبيّ أقرب إلى الانضباط والدقّة والموضوعيّة، وأبعد عن الأحكام الانطباعيّة غير المعلّلة، تبدو هذه الأسباب في جملتها أقرب إلى الصحّة والإقناع من تلك التي لا ترى في الأسلوبيّة سوى منهج في الدرس والقراءة وتنفي عن البحث الأسلوبي سمة العلميّة لأسباب قد تبدو مفتقرةً إلى الدقّة إلى حدٍّ بعيد. فمن غير المقبول مثلاً أن ننفي عن الأسلوبية سمة العلميّة لمجرّد ارتباطها بحقول معرفيّة أخرى، أو لكونها عرضةً للتحوّلات والتغيّرات المستمرّة، كما أنّه من غير الممكن أن نعدّ عدم وجود منظومة من القوانين الثابتة التي تحكم مسيرة البحث الأسلوبيّ وتوحّد رؤاه في الممارسة العمليّة التطبيقيّة مسوّغًا كافيًا لتجريد الدرس الأسلوبيّ من سمة العلميّة؛ ذلك أنّ ما تقدّمه الأسلوبيّة يأتي في الحقيقة استجابةً

---

(١) ينظر: الأسلوبيّة، فصول "ندوة العدد"، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص٢١٩، ٢٢٢. والراجحي، عبده: علم اللغة والنقد الأدبيّ، فصول، مج١، ع٢، ١٩٨١، ص١١٦.

(٢) الأسلوبيّة، فصول "ندوة العدد"، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص٢٢٢. وقدور، أحمد: صور من التحليل الأسلوبيّ، ط١، دار الرفاعي للنشر، دار القلم العربيّ - حلب، ٢٠٠٥، ص٧.

(٣) الأسلوبيّة، فصول "ندوة العدد"، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص٢٢٣.

(٤) للاطلاع ينظر: عياد، شكري: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربيّ، انترناشينال برس- القاهرة ١٩٨٨، ص٥، ٦. واتّجاهات البحث الأسلوبيّ؛ دراسات أسلوبيّة، اختيار وترجمة وإضافة، ط٢، أصدقاء الكتاب- القاهرة، ١٩٩٦، ص٥. وحمّود، حمّادي: في نظريّة الأدب عند العرب، ط١، النادي الأدبيّ الثقافيّ - جدة، ١٩٩٠، ص١٩٥. والطرابلسي، الهادي: مدخل إلى الأسلوبيّة تنظيرًا وتطبيقًا، ص٨-٩، ٧٦. وابن ذريل، عدنان: النقد والأسلوبيّة بين النظريّة والتطبيق، ط١، اتّحاد الكتّاب العرب- دمشق، ١٩٨٩، ص١٧٧. وعيّاشي، منذر: مقالات في الأسلوبيّة، ط١، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب-دمشق، ١٩٩٠، ص١٢، ٢٩. وأبو العدوس، يوسف: الأسلوبيّة، الرؤية والتطبيق، ط١، دار المسيرة- عمان، ٢٠٠٧، ص٩٨.

لخواص موضوعيّة تنطوي عليها لغة النصّ أو تشي بها، إذ تحاول الأسلوبيّة بالاستناد إلى وسائل وأدوات لغويّة ولسانيّة دقيقة ومنضبطة أن تقاربها وتضيئها بالكشف عنها وتحليلها والوقوف على مفاسيرها وعللها على نحو يسعى إلى ربط الحكم النقديّ بالأسباب والسمات الأسلوبيّة النابعة من النصّ ذاته بعيدًا عن الشطط أو البقاء في إطار الأحكام النقديّة غير المعلّلة.

الأسلوبيّة – اتّجاهاتها وأعلامها:

يستطيع أيّ مستقرٍ لمباحث الدرس الأسلوبي أنّ يلحظ تنوّع هذه المباحث وتعدّد مظاهرها وتوجّهاتها في الدرس والتحليل. ولكنّ هذه المظاهر والتوجّهات المتعدّدة يمكن أن تصفّ عمومًا بحسب كثير من الباحثين والدارسين ضمن فروع أو اتّجاهات عامّة ثلاثة؛ الاتّجاه الأول يُعنى بدراسة الأسس النظريّة لبحث الأسلوب، ويحاول أن يقدّم القوانين العامّة التي تحكم الدرس الأسلوبيّ على نحو عامٍّ دون أن يكون ذلك مرتبطًا بلغة معيّنة، وهو ماأطلق عليه "علم الأسلوب العامّ"، أمّا الاتّجاه الثاني فيُعنى بدراسة الخصائص الأسلوبيّة في لغة معيّنة بهدف الوقوف على الطاقات التعبيريّة في هذه اللغة، على حين يُعنى الاتّجاه الثالث بدراسة لغة فرد واحد من خلال نتاجه الأدبيّ، وذلك بالاحتكام إلى معايير موضوعيّة تصف وتفسّر دون أن تقيّم، وهذا هو الاتّجاه السائد في الدرس الأسلوبيّ اليوم[١].

والواقع أنّ الاتّجاهين الأخيرين كانا قد ارتبطا من حيث النشأة والتشكّل والتطوّر بضوابط معيّنة تحدّد طبيعة المادّة التي يتمّ تناولها بوصفها مادّة للدرس والتحليل، وتحدّد أيضًا طريقة البحث والجوانب التي ينبغي أن تلامسها، كما تحدّد الهدف الذي يراد الوصول إليه والنتائج التي يُتوخّى الوقوف عليها، وارتبط كلٌّ من هذين الاتّجاهين تبعًا لذلك بتسميات معيّنة وبأعلام بارزين كان لهم فضل التأسيس لهذا المنحى أو ذاك على نحو ما نحاول أن نبيّن آتيًا.

---

(١) ينظر: الراجحي، عبده: علم اللغة والنقد الأدبيّ، علم الأسلوب، فصول، مج١، ع٢، ١٩٨١، ص١١٧-١١٨ وعيّاد، شكري: مدخل إلى علم الأسلوب، ط٢، أصدقاء الكتاب- القاهرة، ١٩٩٥، ص٥٢-٦٢. واتّجاهات البحث الأسلوبيّ، ص٨٤- ٨٥ وويليك، رينيه: مفاهيم نقديّة، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ١٩٨٧، ص٤٣١.

الأسلوبيّة التعبيريّة – شارل بالي[1]:

انبثقت الأسلوبيّة كما سبق أن أشرنا إثر الثورة التي شهدتها الدراسات اللغويّة واللسانيّة الحديثة على يد رائدها فردينان دي سوسير الذي عُدّ المؤسّس الحقيقيّ لعلم اللغة الحديث، والذي استطاع أن يحدث انعطافًا حقيقيًّا في مسار الدرس اللغويّ وأن يوجّهه إلى لغة الحياة بصورةٍ أساسيّة، وذلك من خلال آرائه وأفكاره التي ربّما كان أبرزها التفريق بين علم اللغة التاريخيّ وعلم اللغة التزامني أو الوصفيّ، وكذلك التفريق بين اللغة والكلام. فقد ميّز دي سوسير بين علم اللغة التاريخيّ الذي يُعنى بالقضايا التي تخصّ تاريخ علم اللغة، وعلم اللغة التزامني أو الوصفيّ الذي يعُنى بدراسة الحالة الواقعيّة للّغة في زمن معيّن بوصفها نظامًا كاملًا في الاتّصال يعتمد بعضه على بعض ويتحقّق بصورة فعليّة في الحياة اليوميّة منفصلاً إلى حدٍّ كبير عن تاريخه وأصوله، وبهذا استطاع دي سوسير أن يربط علم اللغة باللغة الحيّة.وأن يوجّه دراساته في هذا الاتجاه[2]. أمّا عن التفرقة بين اللغة والكلام فقد ميّز دي سوسير بين اللغة بوصفها ثبتًا من الرموز اللغويّة المتعارف عليها بين أفراد الجماعة اللغويّة الواحدة، والكلام بوصفه صورة للغة المتحقّقة في استعمال فرد معين في حالة معينة، وهو استعمال يطابق النظام العام "اللغة" في صفاته الأساسيّة ولكنّه يختلف في تفصيلاته من فردٍ لآخر ومن حالةٍ إلى أخرى. ويؤكّد كثير من الباحثين أنّ هذه التفرقة كانت البذرة الأولى لمباحث الدرس الأسلوبيّ، وأنّها قدّمت نواة الفكرة التي تردّدت في دراسة الأسلوب بعد ذلك، وهي أنّ ثمّة معيارًا موضوعيًّا يمكن أن تقاس به خصوصيّة الأسلوب واختلافه من فردٍ لآخر على النحو الذي تبدى عند بالي لاحقًا[3].

فقد اعتنق شارل بالي الذي تتلمذ على دي سوسير، أفكار أستاذه وخلفه في تدريس اللسانيّات العامّة في جنيف، ومال مثله إلى الدراسات الوصفيّة للغة محاولاً جعلها أكثر التصاقًا

---

(١) شارل بالي "charles Bally" (١٨٦٥– ١٩٤٧م) يعدّ بالي مؤسّس علم الأسلوب بصورة عامّة ورائد الفرنسيّة التي وضعت القواعد النظريّة الأولى لهذا العلم بشكل خاصّ، حيث ألقى بالي في أوائل القرن العشرين سلسلة محاضرات في علم جديد سمّاه "علم الأسلوب"، وقدّمه بوصفه علمًا يحلّ محلّ البلاغة التقليديّة ويقدّم أُطُرًا ومبادئ جديدة في الدرس والتحليل. من أشهر ما صنّفه: بحث في الأسلوبيّة الفرنسيّة، اللغة والحياة، الألسنة العامّة والألسنيّة الفرنسيّة. ينظر: عيّاد، شكري: مدخل إلى علم الأسلوب، ص٣٢. ووهبة، مجدي. والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، ص١٤١. وعزّام، محمد: الأسلوبيّة، منهجًا نقديًّا، ط١، منشورات وزارة الثقافة– دمشق، ١٩٨٩، ص٧٨.

(٢) ينظر: هوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبيّة، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربيّة– بغداد، ١٩٨٥، ص٤٣. وعبد المطلب، محمّد: البلاغة والأسلوبيّة، ص١٧٣– ١٧٤. والسيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، دار الفكر العربيّ – القاهرة، د.ت، ص٩٠– ٩٣.

(٣) ينظر: هوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبيّة، ص٣٥– ٣٦. والسيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، ص٩٣– ٩٤. وجيرو، بيير: الأسلوبيّة، ط٢، مركز الإنماء الحضاريّ – حلب، ٢٠٠٨، ص٤٣.

باللغة الحياتيّة المتداولة وذلك بإيلائه الوقائع اللسانيّة المتحقّقة فعليًّا النصيب الأوفر من الاهتمام، وفي حين كان دي سوسير قد توجّه في مباحثه إلى النظام غير الشخصي؛ أي اللغة بوجهٍ عام، عُني بالي بمتابعة جميع الطرق التي يتحوّل فيها هذا النظام غير الشخصي إلى مادّة من النطق البشري الحيّ، ودراسة هذه الطرق بهدف الوقوف على الشحنة العاطفيّة والمضمون الوجداني اللذين تحملهما اللغة فيها، مؤكّدًا أنّ النظام اللغوي لا يقوم على خدمة الأغراض المنطقيّة وحدها بل إنّ من غاياته أيضًا التعبير عن الوجدان والإرادة وغير ذلك ممّا له تعلّق بذات القائل وفعله اللغوي الذي يترك أثره في السامع[1] فاللغة تكشف في كلّ مظاهرها وجهًا فكريًّا وآخر عاطفيًّا، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلّم من استعداد فطريٍّ وحسب الوسط الاجتماعي والحالة التي يكون فيها، ومن ثمّ كان هدف الأسلوبيّة عند بالي متمحورًا حول اكتشاف الوقائع اللسانيّة ذات الطابع العاطفي، واستقصاء الكثافة الشعوريّة التي يشحن بها المتكلّم خطابه في استعماله النوعي، جاعلاً الوقوف على المضمون الوجداني للخطاب أو القول ومتابعة الوسائل التعبيريّة في اللغة موضوع البحث الأسلوبي وهدفه الأساسي[2].

ويعدّ بالي المبتدع الأوّل لمصطلح الأسلوبيّة، فقد نشر كتابه "بحث في الأسلوبيّة الفرنسيّة" ثمّ أتبعه بكتابه الآخر "الوجيز في الأسلوبيّة" وأسّس أسلوبيّة التعبير معتمدًا على قواعد عقلانيّة معرّفًا إيّاها بقوله: « تدرس الأسلوبيّة وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانيّة، أي أنّها تدرس التعبير عن واقع الحساسيّة الشعريّة من خلال اللغة، كما تدرس فعل الوقائع اللغويّة على الحساسيّة »[3]. ورأى بالي أنّ علم الأسلوب يمكن أن ينبسط على رقعة اللغة كلّها وأن يشمل جميع الظواهر اللغويّة بدءًا من الأصوات وانتهاءً ببنية الجمل الأكثر تركيبًا منوّهًا بأنّ لغة الوجدان ليس لها وجود مستقلٌّ عن لغة العقل، وأنّ دراسة إحداهما لا يمكن أن تتمّ بمعزلٍ عن الأخرى، أي على علم الأسلوب من ثمّ أن يدرسهما معًا في علاقاتهما المتبادلة، وأن يبحث نسبة كلّ واحدةٍ منهما إلى الأخرى في تكوين هذا النمط أو ذاك من أنماط التعبير[4].

---

(١) ينظر: هوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبيّة، ص٣٧- ٣٨. وخفاجي، محمد عبد المنعم، وفرهود، محمد السعدي، وشرف، عبد العزيز: الأسلوبيّة والبيان العربي، ط١، الدار المصريّة اللبنانيّة- القاهرة، ١٩٩٢، ص١٤.

(٢) ينظر: عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب؛ بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، ط١، مكتبة ناشرون، الشركة المصريّة العالميّة للنشر- لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧، ص٧٠ وعزام، محمد: الأسلوبيّة منهجًا نقديًّا، ص٧٨- و الطرابلسي، الهادي: مدخل إلى الأسلوبيّة تنظيرًا وتطبيقًا، ص٤٥-٤٦، ٤٨. وربابعة، موسى: الأسلوبيّة؛ مفاهيمها وتجلّياتها، ط١، دار الكندي- إربد، ٢٠٠٣، ص١٠.

(٣) جيرو، بيير: الأسلوبيّة، ص٥٤.

(٤) بالي، شارل: علم الأسلوب وعلم اللغة العام، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبي: شكري عيّاد، ص٣١-٣٢ بتصرّف يسير.

وقد نبّه بالي على أن الخواصّ الوجدانيّة والعاطفيّة التي تعكسها هذه الأنماط التعبيريّة هي خواصّ اجتماعيّة في المقام الأوّل، بمعنى أنّ كلّ فئة اجتماعيّة تضفي تأثيرًا تعبيريًّا خاصًّا على الصيغ التي تستخدمها ممّا يجعل هذه الصيغ موحيةً بالبيئة أو الطبقة الاجتماعيّة لهذه الفئة. ومن هذا المنطق نظر بالي إلى اللغة بوصفها مؤسّسة اجتماعيّة وليست مجرّد أبنية أو نظام من القواعد، وعمد إلى ما هو يوميٌّ ومتداولٌ في لغة الاستعمال الجارية على الألسنة، والتي يغلب عليها الطابع العفويّ معلنًا تنحيته للغة الأدبيّة من ميدان الدرس الأسلوبيّ، ومسّغًا ذلك بقوله: «إنّ ثمةّ هوّة واسعة لا يمكن اجتيازها بين استعمال اللغة من قبل فرد في جماعة؛ أي في ظروفٍ عامّة مفروضة على جماعة لغويّة بأسرها، واستعمالها من قبل شاعر أو روائيٍّ أو خطيبٍ. فحينما يكون المتكلّم في نفس الظروف التي يكون فيها بقيّة أفراد الجماعة لا يكون هناك- بسبب هذه الحقيقة المطلقة- إلاّ نموذج معياريٌّ واحد يمكن أن تقاس إليه انحرافات التعبير الفردي، أمّا بالنسبة للأدب فالظروف مختلفة تمام الاختلاف إذ إنّ المتكلّم يستخدم فيه اللغة استخدامًا إدراكيًّا واعيًا، وهو فوق ذلك يستخدمها بقصدٍ جمالي. إنّه يعاني في خلْق الجمال بالكلمات تمامًا كما يعاني الرسّام في خلقه الجمال بالألوان، والموسيقيّ في خلقه الجمال بالأصوات »[١].

وهكذا نحّى بالي اللغة الأدبيّة عن أسلوبيّته بدعوى أنّ الهدف الجماليّ للأدب يقود الأديب إلى اختيار كلماته بعناية كبيرة، ويدخل إلى اللغة بعدًا جديدًا ينقلها عن كلّ العوامل والاعتبارات العاديّة ويجعلها مختلفةً ومتميّزةً عن لغة الكلام الفعلي الّذي يتّسم بقدْرٍ كبير من العفويّة، وهذا ما يجعلها خارج نطاق الأسلوبيّة التي لا تهدف إلى غاية نفعيّة، بمعنى أنّها لا تتوخّى أيّ هدف تعليمي، ولا تُعنى بالقيمة الجماليّة التي يتضمّنها النصّ الأدبي وإنّما تنصبّ فحسب على الوقائع اللسانيّة عبر تماهيها بالمجتمع أو بطريقة تفكير معيّنة[٢].

وإذا كان من المستغرب أن يستأصل بالي- مؤسس علم الأسلوب- اللغة الأدبيّة من ميدان الدرس الأسلوبي، فإنّ عددًا من تلامذته من أمثال كرسّو، وماروزو، وديفوتو، رفضوا متابعته في هذه الفكرة، وأكّدوا أنّ العمل الأدبي ليس في النهاية إلاّ إعلامًا أو وسيلة اتصال، وأنّ كلّ الجماليّات التي يضفيها المنشئ على هذا العمل ليست أكثر من وسيلة لضمان استمرار انتباه القارئ، ورأوا في ضوء ذلك أنّ العمل الأدبيّ هو ميدان علم الأسلوب بلا منازع، لأنّ الاختيار فيه يتوافر له من الوعي والإرادة أكثر ممّا يتوافر للكلام العاديّ[٣].

---

(١) السيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، ص٩٦.

(٢) ينظر: ناظم، حسن: البنى الأسلوبيّة؛ "دراسة في أنشودة المطر للسيّاب"، المركز الثقافيّ العربيّ – الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص٣١- ٣٢.

(٣) ينظر: هوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبيّة، ص٥. والسيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، ص٩٧.

وعلى الرغم من أنّ كرسّو وغيره قد خطوا خطوةً داخل ما عدّه بالي هوّةً لا يمكن عبورها فقدّموا أمثلة أدبيّة وقاموا بمناقشتها، إلاّ أنّ عملهم ظلّ منتمياً إلى علم اللغة أكثر منه انتماءً إلى الأدب والدراسة الأدبيّة ذلك أنهم لم يتوغلّوا بعيداً في تحليل الوسائل الأدبيّة وفي محاولة الوقوف على الأبعاد الفنّيّة لعمل الأديب بقدْر ما كانوا مهتمّين بإرساء نظامٍ عامٍّ للإمكانات الأسلوبيّة التي يمكن أن تطبّق على كلّ عملٍ أدبيٍّ كما يمكن أن تطبّق على كلّ أنماط التعبير. إلاّ أنّ الدراسات الأدبيّة عموماً أفادت من تجربة أولئك تقنية الملاحظة اللغويّة المضبوطة، والمنهج الوصفيّ في تناول النصّ الأدبي ودراسته بالاستناد إلى قدْر معينّ من القاعدة العلميّة والمعرفة المنظّمة التي يمكن التدليل عليها بعيداً عن الانسياق المفرط وراء المصادفة والاعتباطيّة التي كثيراً ما كانت سمةً غالبةً في الدراسة الأدبيّة والفنّيّة للنصوص بوجهٍ عامٍّ[1].

الأسلوبيّة الفرديّة – ليو سبيتزر[2]:

إذا كان بالي قد استبعد الأدب من ميدان علم الأسلوب ونظر إليه على أنّه علم وصفيٌّ يقتصر فحسب على دراسة المسالك أو الوقائع اللغويّة واللسانيّة التي تتوسّل بها اللغة لإحداث الانفعال دون أن يمتدّ لبحث نفس الانفعال الحادث لدى المتكلّم أو السامع، فإنّ ليو سبيتزر سلك مسلكاً مغايراً تمام المغايرة لما انتهجه بالي في البحث الأسلوبيّ، فقصر دراساته على النصوص الأدبيّة وحدها، وقدّم في مباحثه ما هو جديدٌ ومختلف اختلافاً جوهريًّا عما قدّمه سابقه، فكان له من التأثير في تطوير مباحث علم الأسلوب مالا يقلّ عن تأثير بالي إذ استطاع بآرائه وأفكاره أن يحدث انعطافاً واضحاً في منحى الدرس الأسلوبيّ، وأن يغيّر في مساره وأدواته على نحوٍ بيّن.

---

(١) هوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبيّة، ص ٣٩- ٤٠ والسيّد، شفيع: الاتجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، ص ٩٧- ٩٨.

(٢) ليو سبيتزر: "Leo Sptizer" (١٨٨٧- ١٩٦٠م)، رائد المدرسة المثاليّة الألمانيّة في الدراسات الأسلوبيّة، نمساويّ الأصل لكنّه ألمانيّ الثقافة، فرنسيّ النشأة، أمريكيّ التكوين. عالم ألسنيّ، وناقد أدبيّ، نال شهرة واسعة لشخصيّته القويّة ونتاجه النظريّ والتطبيقيّ الثرّ الذي كثيراً ما تجاوز حدود المذهب الواحد؛ فقد بحث سبيتزر في اللسانيّات والأسلوبيّة، كما بحث في النقد الأدبيّ وتاريخ الحضارة. من أشهر نتاجاته: الألسنيّة وتاريخ الأدب، دراسات في الأسلوب، أبحاثٌ في تاريخ الدلالة، الأسلوبيّة والنقد الأدبيّ، أسلوبيّة اللغات الرومانيّة والدراسات الأدبيّة. ينظر: تادييه، جان ايف: النقد الأدبيّ في القرن العشرين، تر: منذر عيّاشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري- حلب، ١٩٩٣، ص ٢٩١م، محمّد: الأسلوبيّة منهجاً نقديًّا، ص ٩١.

دويبأن سبيتزر كان قد تأثّر بآراء فرويد ونظرياته حول اللاشعور، كما تأثّر بما قدّمه بندتو كروتشه حين نظر إلى اللغة بوصفها تعبيرًا فنيًّا خلاّقًا عن الذات، إلاّ أن تأثره الأكبر والأعمق كان بما قدّمه أستاذه كارل فوسلر "K.Vossler" (١٨٧٢- ١٩٤٩م)، الذي يعدّ رائد المدرسة المثاليّة الألمانيّة، والذي نظر إلى اللغة بوصفها بنية متحركة متعدّدة الجوانب، وجعل محور دراساته شخص المتكلّم باللغة مؤكّدًا أنّ وظيفة النقد الأدبي تتمثّل في الكشف عن العالم الروحي الخاصّ بالأديب أو المبدع عبر طريقته الخاصّة في التعبير، ففيها يتجلّى الفعل الجمالي الخلاّق إلى جانب السمات النفسيّة والروحيّة في وحدة حميميّة [1].

وقد تلقّف سبيتزر هذه الأفكار وعمل على تعميقها وتطويرها إذ كان مهتمًّا بالبحث عمّا يسمّى في الفكر الألماني "روح العصر" و "روح الأمة"، ورأى أنّهما يتمثّلان في الأدب بشكل أساسي، مقرّرًا أنّ اللغة والأدب كليهما أشكالٌ لفظيّة تشفّ عن قيم إنسانيّة وروحيّة، وأنّ البحث الأسلوبي ثمّ هو في المقام الأوّل بحثٌ عن الأسرار الكامنة وراء التركيبات اللغويّة في النصوص المدروسة [2]، فلكلٍّ مبدع بحسب سبيتزر تركيبه النفسي والروحي الخاصّ به، وهذا ما يجعل له أسلوبه المتفرّد ويسم آثاره بسمات تميّزها من آثار سواه، فاللغة التي تطفو على سطح النصّ وتبدو في ظاهره ما هي إلاّ أثر حتمي لروح مبدعها وكوامنه الداخليّة، وعليه فإنّ الخصائص الأسلوبيّة التي يمكن أن نلحظها في النصّ الأدبي تتيح لنا أن نحدس بالسيرة الذاتيّة للنفس التي صدر عنها هذا النصّ، وأن نقف على الحالة الشعوريّة والذهنيّة لتلك النفس، وهذا ما عبّر عنه سبيتزر على نحو واضح ومفصّل ضمن النقاط التي حدّد بها منهجه الذي أطلق عليه اسم الدائرة الفيلولوجيّة "Philological Circle"، والذي أكّد فيه أنّ روح المبدع هي أشبه ما تكون بالنظام الشمسي الذي تنجذب نحوه سائر مكوّنات العمل وعناصره وتتداعى إليه مجمل تفاصيله، ممّا يجعل تفسير أيّ عنصر أو الوقوف على أيّ تفصيل مرتبطًا بالرجوع إلى مركز العمل الأدبي؛ أي روح مبدعه ومنشئه [3].

---

(١) ينظر: أولمن، ستيفن: اتّجاهات جديدة في علم الأسلوب، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبي: شكري عيّاد، ص١٠٤، عزام، محمد: الأسلوبيّة منهجًا نقديًّا، ص٩٠- ٩١.

(٢) عيّاد، شكري: اتّجاهات البحث الأسلوبي "مقدّمة الكتاب"، ص١٣.

(٣) ينظر: السيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص١٠٢. والمسدّي، عبدالسلام: الأسلوبيّة، ص١٦٨. ولمزيد من الاطلاع حول منهج سبيتزر ينظر: هوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبيّة، ص ٦٩- ٧٥ وجيرو، بيير: الأسلوبيّة، ص٧٦-٨٨، وعبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب، ص١٠٨. وأبو العدوس، يوسف: الأسلوبيّة، ص١١٩- ١٢٥. والمصري، عبد الفتاح: أسلوبيّة الفرد، مجلة الموقف الأدبي، ع١٣٥- ١٣٦، ١٩٨٢، ص٥٢.

على أنّ ثمة أمرًا جوهريًا لابدّ من الإشارة إليه، وهو أنّ الوقوف على الخصائص الأسلوبيّة في النصوص الأدبيّة ومحاولة استشفاف روح مبدعها ليس الغاية القصوى للبحث الأسلوبي عند سبيتزر، وإنّما هو مرحلة نحو غاية أبعد تتجاوز النصّ وصاحبه إلى الأمّة والمجتمع والعصر الذي ينتسب إليه، فروح الأفراد تعكس روح الجماعة والأمّة، والخصائص الأسلوبيّة في النصوص تعكس ذوق العصر والسمات الفكريّة والاجتماعيّة الغالبة فيه(١).

ومن هذا المنطلق توجّه سبيتزر في دراساته ومباحثه التطبيقيّة إلى استجلاء الروح الجماعيّة من خلال حركة الكتابة الفرديّة، مؤكّدًا أنّ الأدب هو أفضل وثيقة تحفظ روح أيّ أمّة من الأمم إذ هو في النهاية الكلام الذي يسجّل له رجالها الممتازون »(٢)ومرتئيًا أنّ الأسلوب في النهاية «ليس فرديًّا بحتًا ولا هو بالكلّيّ المحض، وإنّما هو فرديٌّ في طريقه إلى الكلّيّة، وكلّيٌّ يعتزل ليحيل إلى حريّة فرديّة. وبهذا يغدو البحث الأسلوبي محاولة لوضع اليد على التفوّق الفرديّ والجماعيّ معًا، في لحظة من التاريخ مغايرة، ومن خلال فرادة الأسلوب»(٣)، وتغدو الغاية المتوخّاة من هذا البحث آنيّة وزمانيّة معًا آنيّة من حيث هي تُعنى برصد الظاهرة الأسلوبيّة كما تتمثّل في الأثر، وتربط بينها وبين شخص مبدعها، وزمانيّة من حيث هي تتوخّى وضع هذا الأثر في موقعه من مناخ العصر الاجتماعيّ والثقافيّ وتروم الكشف عن التحوّلات الحضاريّة والتاريخيّة والفكريّة في ذلك العصر. وبهذا يكون سبيتزر قد قارب غايته في التقريب بين مادّتين لا تريان في العادة مجتمعتين أو متقاربتين، وهما اللسانيّات وتاريخ الأدب؛ فتاريخ الأدب هدف دراسته، واللسانيّات بمناهجها وأدواتها هي الطريق نحو هذا الهدف (٤).

الأسلوبيّة البنيويّة – رومان جاكبسون، ميشيل ريفاتير:

إذا كانت أسلوبيّة التعبير قد عنيت بدراسة الكلام الفرديّ ذي الطابع الاجتماعيّ، وعملت على رصد الطاقة العاطفيّة والشحنة الوجدانيّة التي يحملها هذا الكلام، وإذا كانت الأسلوبيّة الفرديّة أو التكوينيّة قد جعلت غاية الدراسة الأسلوبيّة متمحورة حول محاولة استشفاف روح المبدع والوقوف على حالته الشعوريّة والذهنيّة عبر طريقته الخاصّة في التعبير، فإنّ الأسلوبيّة البنيويّة أو الوظيفيّة كما يسمّيها بعضهم لم تُعنَ إلا بالنصّ في حدّ ذاته موضوعًا للدراسة، ولم

---

(١) ينظر: المسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص١٦٩. وجيرو، بيير: الأسلوبيّة، ص٨٠. وعزام، محمّد: الأسلوبيّة منهجًا نقديًّا، ص٩٥.

(٢) الجطلاوي، الهادي: مدخل إلى الأسلوبيّة، ص٦٢.

(٣) أبو العدوس، يوسف: الأسلوبيّة؛ الرؤية والتطبيق، ص١١٨– ١١٩. بتصرّف يسير.

(٤) ينظر: أبو العدوس، يوسف: الأسلوبيّة، ص١١٩. والجطلاوي، الهادي: مدخل إلى الأسلوبيّة، ص٦٢–٦٣.

تتّجه إلى رصد الظاهرة الأسلوبيّة وتوصيفها إلاّ في حدود النصّ وضمن الإطار الذي تقدّمه بنيته منحيّة إلى حدٍّ كبير الالتفات إلى المبدع وطبيعته النفسيّة أو المتلقّي وجملة ما يتعلّق بالواقع الاجتماعي، منطلقةً في الدرس والتحليل من فكرةٍ مؤدّاها أن النّصّ بنية متكاملة وليس نتاجًا بسيطًا لعناصره المكوّنة، ومن ثمّ فإن صفة كلّ عنصر فيه تعتمد على بنية الكل، بل إنّ دراسة أيّ عنصر لا يمكن أن تتمّ إلاّ في إطار علاقاته التقابليّة أو التضاديّة مع العناصر الأخرى في إطار هذه البنية، بمعنى أن النّصّ لا ينبغي أن يحلّل على مستويات جزئية بل على أساس السياق العامّ، وعلى الباحث الأسلوبي تبعًا لذلك أن يتّجه لدراسة وظيفة كل هذه الأجزاء في سياق النّصّ على نحوٍ كليٍّ متكامل (١).

وقد اضطلعت مدرسة الشكلانيّين الروس بمهمّة التأسيس لهذا المنحى في الدرس الأسلوبيّ، وذلك من خلال الآراء والمبادئ التي تبنتها هذه الحركة (٢)، والتي تؤكّد أن النّصّ نفسه يخلق أسلوبه، وأنّ غاية البحث الأسلوبيّ هي – كما أعلن جاكبسون (٣) أحد أبرز أعلام هذه الحركة– البحث عن العوامل التي تجعل الأثر الأدبيّ أدبيًّا، أو لنقل بدقّة أكبر إنّ غاية البحث الأسلوبيّ هي الوقوف على الميزات التي يكون بها الأثر الأدبيّ أدبيًّا، وهذه العوامل والميزات إنّما هي مستقرّة في نطاق النصّ، ومن ثمّ فإن البحث عن الحقيقة الأدبيّة الفنّيّة لا ينبغي أن يجاوز هذا النطاق أو يتجاوزه إلى البحث في جوانب نفسيّة أو اجتماعيّة لا صلة لها ببنية هذا النصّ والعناصر اللغويّة التي تركّب منها، فالخطاب الأدبي هو خطاب تركّب في ذاته ولذاته (٤).

---

(١) ينظر: عزام، محمد: الأسلوبيّة منهجًا نقديًّا، ص١١٠. والمسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٨٨، ٩٠.

(٢) للاطلاع والتوسع حول هذه الحركة ينظر: المسدي، عبدالسلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص١٧١– ١٧٢. وتادييه، جان ايف: النقد الأدبيّ في القرن العشرين، ص١٩– ٤٩. وعبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص١٧٩– ١٨١.

(٣) رومان جاكبسون "Roman Jakobson"، (١٨٩٦– ١٩٨٢م)، عالم لغويّ روسيّ، أسَّس النادي اللغويّ في موسكو سنة ١٩١٥، وعنه تولّدت مدرسة الشكلانيّين الروس، كما أسّس النادي الألسنيّ في براغ سنة ١٩٢٦، اطّلع جاكبسون على أعمال دي سوسير وهوسرل وبلور نظريّته في الخصائص الصوتيّة والوظائفيّة واستطاع أن يدفع بالألسنيّة البنيويّة إلى مفاهيم عقلانيّة جديدة. كوّن علاقات مع كبار الألسنيّين وكان له تأثير عميق في نظريّاتهم حيث غدت أعماله معينًا لأغلب التيارات الألسنيّة. من أهمّ تلك الأعمال: مبادئ الفونولوجيا التاريخيّة، دعائم اللغة، شعريّة النحو ونحو الشعر، مسائل الإنشائيّة. ينظر: عزام، محمّد: الأسلوبيّة منهجًا نقديًّا، ص١١١– ١١٢، وأبو العدوس، يوسف: الأسلوبيّة، ص١٢٦.

(٤) ينظر: المسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوبيّة، ص٩٣، ١٧٤.

ومن البيّن أنّ جاكبسون إذ يحدّد غاية البحث الأسلوبيّ وفق ما أسلفنا، يستبعد النصوص غير الأدبيّة أو غير الفنّيّة من ميدان الدرس الأسلوبي، ويجعل هذا الدرس منحصرًا في إطار النصوص الأدبيّة الفنيّة وحدها، ويكاد جاكبسون يصرّح بهذا إذ يعرّف الأسلوبيّة بأنّها «بحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّي من بقيّة مستويات الخطاب أوّلاً، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانيًا»(١) ذلك أنّ جاكبسون كان ينظر إلى اللغة في الأدب بوصفها لغةً تختلف وظيفةً وغايةً عن لغة الخطاب اليوميّ أو لغة اللغة الإبلاغيّة، وتختلف تبعًا لذلك بنيةً وكينونةً.

وقد أفاد جاكبسون فيما قدّمه من الأفكار والنظريّات المقدّمة في إطار علم الاتّصال ولاسيما تلك التي تمخّضت عنها مباحث شانون "Shannon" وحاول جاكبسون أن ينقل نظريّة الاتّصال إلى مجال اللغة مقررًا أنّ كلّ عمليّة لغويّة تقوم على أطراف هي الباثّ أو المرسِل، والمستقبل أو المرسَل إليه، والخطاب أو الرسالة، فالبثّ عمليّة تركيب للرموز في حين أنّ عمليّة التلقّي تفكيك لها شريطة أن تكون السنّة مشتركة بين الباثّ والمتلقّي عبر قناة معينّة. وقدّم جاكبسون نظريّته الشهيرة حول وظائف اللغة التي صنّفها إلى أصناف ستّة(٢)، جاعلاً أهمّها وأولها بالاهتمام الوظيفة الشعريّة أو الإنشائيّة التي تتعلّق بالرسالة ذاتها وتعنى بها من حيث هي رسالة لغويّة تؤدّي وظيفة أدبيّة وجماليّة إضافة إلى الوظائف الأخرى، وبهذا تغدو الرسالة وسيلةً وغايةً في آنٍ واحد، وتغدو جماليّة اللغة فيها متأتّيةً ممّا يقوم به المرسِل من عمليّات اختياريّة وتركيبيّة، وتغدو الوظيفة الشعريّة حصيلة إسقاط مبدأ التعادليّة من محور الاختيار على محور التركيب؛ فالحدث اللسانيّ هو حصيلة عمليتَين متواليتَين في الزمن ومتطابقتَين في الوظيفة، وهما اختيار المنشئ لأدواته التعبيريّة من الرصيد المعجمي الّذي تقدّمه اللغة ثمّ تركيبه لها، وبهذا يصبح الأسلوب نتيجة التوافق بين العمليتين؛ أي نتيجة المطابقة بين جدولَي الاختيار والتوزيع ممّا يفرز انسجامًا بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابيّة يتحدّد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنيّة وهي علاقات حضوريّة تمثّل تواصل سلسلة الخطاب وفق أنماط

---

(١) المرجع السابق، ص٣٧.

(٢) وهذه الأصناف هي: الوظيفة الانفعاليّة وتتعلّق بالباثّ أو المرسِل، والوظيفة الإفهاميّة وتتعلّق المخاطَب أو المرسَل إليه، والوظيفة الانتباهيّة أو الاتّصاليّة وتتعلّق بالقناة التي تمرّ بها الرسالة، والوظيفة المرجعيّة أو الدلاليّة وتتعلّق بسياق الرسالة اللغويّة وتحدّد العلاقات بين الرسالة والموضوع، والوظيفة فوق اللغويّة أو المعجميّة وهي الوظيفة التي تبرز في الرسائل التي تكون اللغة نفسها مادّة دراستها كما في النقد الأدبيّ.
ولابدّ من الإشارة إلى أنّ هذه الوظائف موجودةٌ في كلّ كلام، وهي وظائف رتبوية مترابطة تخضع كلّ وظيفة منها لغيرها في أنماط الكلام المختلفة، فتطغى وظيفة في كلامٍ ما على حين تطغى أخرى في كلام غيره. ينظر: تادييه، جان ايف: النقد الأدبيّ في القرن العشرين، ص٥٣– ٥٤ وعزام، محمد: الأسلوبيّة منهجًا نقديًّا، ص١١٧– ١١٨.

بعيدة عن العفويّة والاعتباط[1]. وبهذا تغدو الوظيفة الشعريّة أو الإنشائيّة الوظيفة المهيمنة في النصّ الأدبيّ، وتغدو من ثمّ الأكثر أهميّة في القراءات والتحليلات الأسلوبيّة بحسب جاكبسون.

وإذا كان جاكبسون قد أسهم إسهامًا عميقًا في توجيه الدرس الأسلوبيّ تلك الوجهة الوظيفيّة أو البنيويّة في القراءة والتحليل، فإنّ لريفاتير[2] فضلاً لا يقلّ عن فضل سابقه في بلورة هذا المنحى وتطويره وفي تحديد مساره وأبعاده، وفي جعل تطبيقاته ذات طابع نقديٍّ ألسني يتناول النصّ الأدبيّ وفق رؤية شموليّة ونظرة متكاملة.

يتّفق ريفاتير مع جاكبسون في عدّه النتاج اللغويّ الأدبيّ ضربًا من التواصل لا يقوم إلاّ بوجود عناصر ثلاثة وهي الباثّ (المرسل)، والمتلقّي (المستقبِل)، والنصّ (الرسالة)، كما يتّفق معه في القول بوجوب أن تُعنى الدراسة الأسلوبيّة بالنصّ في حدّ ذاته إلاّ أنّه يؤثر مصطلح الوظيفة الأسلوبيّة أو الوظيفة الشكليّة على مصطلح جاكبسون "الوظيفة الشعريّة أو الإنشائيّة"، كذلك يرى ريفاتير أنّ ثمّة وظيفتين دائمتَي الحضور في أيّة رسالة، وهما الوظيفة الأسلوبيّة والوظيفة المرجعيّة، ومقرّرًا أنّ الوظيفة الأسلوبيّة وحدها تتمركز في الرسالة على حين أنّ بقيّة الوظائف تقع على ما هو خارج الرسالة. وبهذا تكون الوظيفة الأسلوبيّة هي الوحيدة الموجودة في الرسالة أو النصّ، وهي تبعًا لذلك مناط البحث في الدرس الأسلوبيّ[3].

ويولي ريفاتير فكرة التواصل وضرورة نجاحه قدرًا كبيرًا من العناية والاهتمام، منوّهًا بأنّ على الباثّ (المرسِل) في الإبلاغ الأدبيّ أن يعمل على ضبط الاستقبال لدى المتلقّي (المستقبِل)، ذلك أنّ غايته -أي الباثّ- لا تقف عند حدود الوصول بالمستقبل إلى مجرّد تفكيك الرسالة وإدراكها، بل تتمثّل في توجيه مستقبل النصّ (الرسالة) إلى تفكيكها على وجه مخصوص، ولكي يصل إلى بغيته عليه أن يشحن تعبيره بخصائص تضمن له ضربًا من الرقابة المستمرّة على القارئ في تفكيكه للمضمون اللغويّ. وبهذا تتحدّد الأسلوبيّة عند ريفاتير بعدّها علمًا يهدف إلى

---

(١) ينظر: المسدّي، عبدالسلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٩٦، ١٣٧، ١٤١، ١٥٧. وربابعة، موسى: الأسلوبيّة، ص١٣-١٤. وعزام، محمد: الأسلوبيّة منهجًا نقديًّا، ص١٢٣.

(٢) ميشيل ريفاتير "Micheal Riffaterre": عالم أمريكيّ الأصل، كان أستاذًا في جامعة كولومبيا في نيويورك، اختصّ بالدراسات الأسلوبيّة منذ مطلع العقد الخامس من القرن العشرين، وأسهم في تطوير هذه الدراسات على نحوٍ بيّن، وصنّف في هذا الصدد كتابه "محاولات في الأسلوبيّة الهيكليّة" الذي نشر في باريس عام ١٩٧١م. ينظر: أبو العدوس، يوسف: الأسلوبيّة، ص٤٠. وعزام، محمد: الأسلوبيّة منهجًا نقديًّا، ص١٢٥. وربابعة، موسى: الأسلوبيّة، ص١٥.

(٣) ينظر: كليب، سعد الدين: النقد الأدبيّ الحديث؛ مناهجه وقضاياه، منشورات جامعة حلب، ١٩٩٨، ص١٦٥.

الكشف عن العناصر المميّزة التي يستطيع بها المنشئ مراقبة حريّة الإدراك لدى قارئ نصّه على نحوٍ يمكّنه من فرض وجهات نظره على فهم القارئ وإدراكه، أو لنقل على نحوٍ يمكّنه من توليد استجابات معيّنة يسعى إليها دون غيرها (١). ولكي يصل المنشئ إلى هدفه في توليد هذه الاستجابات يتوجّب عليه أن يضمِّن رسالته اللغويّة سلسلة من المنبّهات الأسلوبيّة التي تفاجئ القارئ بحضور عناصر لا يتوقّع حضورها في النص أو ببناء علاقات غير منتظرة تخيّب ظنّه -أي المتلقّي- وإمكانيّة التنبّؤ بها غير ممكنة، ذلك أنّ صحّة توقّعات القارئ وصواب تنبّؤاته حول عناصر النص وعلاقاته من شأنهما أن تتيحا له فرصة الاكتفاء باستقبال سطحيٍّ على حين أنّ افتقاد ذلك يرغمه على الانتباه ويوجّهه نحو تلقٍّ أعمق وأكثر تفاعلاً (٢).

ومن هذا المنطلق غدت الظاهرة الأسلوبيّة تتحدّد وفق نظريّة ريفاتير بوصفها تجاوزًا للنمط التعبيريّ المتواضع عليه، وغدت قيمة كلّ ظاهرة أسلوبيّة متناسبةً تناسبًا طرديًّا مع حدّة المفاجأة التي تحدثها لدى المتلقّي، فكلما كانت غير منتظرة كان وقعها في نفس القارئ أعمق وكانت نجاعتها أكبر (٣). وعليه فإنّ البحث الموضوعيّ بحسب ريفاتير يقتضي من الباحث الأسلوبيّ ألاّ ينطلق من النصّ مباشرة، بل من الأحكام التي يبديها القارئ حول هذا النصّ، ويجب أن تتمحور جميع مفاصل البحث الأسلوبيّ حول هدف واحد هو العمل على تحديد ردود فعل المستقبل أو القارئ إزاء الرسالة أو النصّ، ثمّ البحث عن دوافع تلك الردود من خلال شكل النصّ ذاته، وانطلاقًا من بنيته وحدها (٤).

---

(١) ينظر: ريفاتير: معايير لتحليل الأسلوب، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عيّاد، ص١٢٩. وأبو العدوس، يوسف: الأسلوبيّة، ص١٤١.

(٢) ينظر: ريفاتير: معايير لتحليل الأسلوب، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عيّاد، ص١٢٩.

(٣) وإذا كان ريفاتير قد جعل تحديد الظاهرة الأسلوبيّة مرتبطًا بقدرتها على إحداث المفاجأة بانزياحها أو تجاوزها للنمط التعبيريّ السائد في الاستعمال، فقد نوّه بأنّ مفهوم الاستعمال هو مفهوم نسبيّ، وأنّه لا يمكّن الدارس من الوصول إلى مقياس موضوعيّ صحيح، ولهذا اقترح ريفاتير تعويض مفهوم الاستعمال بما أسماه السياق الأسلوبي الذي يجعل مقياس الانزياح كائنًا في النصّ المدروس ذاته، وجعل مفهوم النمط العاديّ مرتبطًا بهيكل هذا النصّ وبنيته بشكل أساسيّ؛ بمعنى أنّ بنية النصّ بما تضمّه من عبارات وصيغ هي نفسها ذات مستويين اثنين، أحدهما يمثّل النسيج الطبيعيّ وثانيهما يزدوج معه ويمثّل مقدار الخروج عليه. المسدي، عبدالسلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٤٠ بتصرّف يسير.

(٤) عزام، محمد: الأسلوبيّة منهجًا نقديًّا، ص١٢٨- ١٣٠. وللتوسّع ينظر ريفاتير: معايير لتحليل الأسلوب، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عيّاد، ص١٢٣- ١٥٣. والجطلاوي، الهادي: مدخل إلى الأسلوبيّة، ص٨٣- ٨٦.

الفصل الأوّل: تصوّر العمليّة الإبداعيّة بين البلاغة والأسلوبيّة .

- البلاغة والأسلوبيّة الإطار العامّ والمساحة النصيّة.

تصوّر العمليّة الإبداعيّة في البلاغة.

تصوّر العمليّة الإبداعيّة في الأسلوبيّة .

- بين البلاغة والأسلوبيّة.

تصوّر العمليّة الإبداعيّة بين البلاغة والأسلوبيّة

البلاغة والأسلوبيّة: الإطار العامّ والمساحة النصّيّة:

لعلّ إقامة تصوّر عامّ للرؤية التي يقدّمها أيّ علم أو منهج نقديٍّ في بحثه للعمليّة الإبداعيّة أمرًا لا يُسْلِم نفسه في يسرٍ وسهولة؛ ذلك أنّ المناهج والتيارات النقديّة المتعدّدة قدّمت رؤًى كثيرة ووجوهًا متنوّعة في قراءة النصوص ودَرْسها، وكلّ منهج منها ينماز من غيره بخطوطٍ عريضةٍ وسماتٍ محدّدة يرتبط بها فتغدو مؤشّراتٍ على رؤيةٍ معيّنة يصطبغ بها، ومن خلالها تتشكّل معالم الصورة العامّة التي يرسمها عندما يقرأ أيّ نصٍّ ويبحث عناصره في مسعًى لتجلية القيم الجماليّة والفنّيّة الكامنة فيه .

ولذا كنّا قد حدّدنا بُغيتنا بمحاولة استجلاء العلاقة بين الدرسَين البلاغيّ والأسلوبيّ، والوقوف على ما يتبدّى من موافقاتٍ ومفارقاتٍ بينهما من خلال الوقوف على التصوّر العامّ الذي يقدّمه كلّ منهما للعمليّة الإبداعيّة. وربّما لا نخطئ إذ نحاول في خطوةٍ أولى أن نقارب غايتنا بملامسة الإطار العامّ لكلٍّ منهما. وقد نستطيع أن نرى في مجمل ما قدّمته البلاغة محاولةً للإجابة عن سؤال واسع هو "كيف استطاع النصّ المدروس أن يظفر بالاستحسان"، أو لِنقُل بلغة أدقّ "كيف يستطيع النصّ المنشود المُنتظَر أن يظفر بالاستحسان، وما هي الوسائل التي تمكّننا من الظفر بمثل هذا النصّ"، في حين تحاول الدراسات الأسلوبيّة عمومًا أن تقدّم الإجابة عن سؤال آخر هو "ما الذي يميّز النصّ المدروس، ومن أين يستمدّ فرادته" .

ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ طبيعة السؤال الذي يرتبط به كلٌّ من هذين الدرسَين هي التي تحدّد مساره العامّ، كما تحدّد المساحة النصّيّة التي يختصّ بها ويتحرّك في مدارها ليرسم الرؤى التي بها يقارب الإجابة أو يحاول الوصول إلى كُنْهها .

وإذا كان الأمر كذلك فربّما بدا رصد المساحة النصّيّة لكلّ منهما هو خطوتنا التالية باتّجاه ما نطمح إليه. ولعلّ المستقري لنتاج كلا الدرسَين يستطيع أن يلحظ أنّ البلاغة تختصّ ببحث نوعٍ بعينه من النصوص وهو النصّ الأدبيّ أو الكلام الأدبيّ إن صحّ التعبير , في حين يمتدّ البحث الأسلوبيّ ليشمل أيّ جنسٍ من أجناس الكلام , وما النصّ الأدبيّ أو الفنّيّ إلاّ واحدٌ من جملة أنواع النصوص التي يدرسها، وإن كان أكثرها تميّزًا، وهو من ثمّ أكثرها أيضًا تناولاً

ونستطيع أن نقول بدقة أكبر إن بحث الظاهرة الأدبية هو ميدان الدرس البلاغي، وبحث الظاهرة اللسانية عموماً – والظاهرة الأدبية إحدى تجلّياتها – هو وجهة الدرس الأسلوبي [(١)]. ذلك أن البلاغة تحاول أن تدرس الإمكانات التعبيرية من جهة قواعدها، وتعمل على تصنيف الأشكال البلاغية داخل النصوص ومن هنا يأتي اهتمامها باللغة الأدبية أو الفنية عموماً وربما الشعرية على وجه الخصوص، ولعل هذا هو ما يبعدها إلى حدٍّ كبير عن دراسة أنماط الكلام المتعددة في السياقات اللغوية والاجتماعية المختلفة ويوجه عنايتها نحو النص الأدبي بصفة خاصة في حين تحاول الأسلوبية أن تتّخذ لنفسها آفاقاً أكثر سعة تتمثّل في استيعابها لأنماط الكلام المختلفة وفهمها لفنون القول المتنوعة في مسعى للإحاطة بالظاهرة اللسانية عامة[(٢)].

وتبعاً لما أسلفنا تتجه البلاغة في اختيار مادة درسها وجهة اصطفائية بمعنى أنها تحاول أن تتلمّس الجيد والمتميز من النصوص الأدبية في حين يعطي البحث الأسلوبي للنص المحكوم عليه بالرداءة أهمية لا تقل عن النص الموسوم بالجودة، وذلك من منطلق أن السمات الأسلوبية والظواهر النصية التي يجب الوقوف عليها ودَرسْها واردةٌ في كلا الصنفين، كما أن قوانين الأدبية لا تتّضح من منظور الدرس الأسلوبي إلاّ باعتبارهما معاً[(٣)].

وإذا كان من حقّنا أن نحاول الوقوف على المنطقة المشتركة بين البلاغة والأسلوبية فيما قدّمنا حتى الآن، فربما نسارع إلى القول إن هذه المنطقة تتمثّل في اتّجاه كلتيهما نحو النص الأدبي بشكلٍ أساسيٍّ وبحث قضاياه والوقوف على ظواهره الأسلوبية وسماته التعبيرية والفنية.

ولكنّنا نتساءل بعد هذا، هل الطريق التي ترودها كلٌّ منهما في قراءة النص وبحثه هي طريقٌ واحدةٌ؟ وهل تتّفقان في جملة المنطلقات والأسس التي توجه سيرهما؟ وهل الأدوات والوسائل التي تستعين بها هذه وتلك هي الأدوات والوسائل ذاتها ...؟ هذه التساؤلات وغيرها كانت دافعنا لنمضي بدايةً مع كلٍّ على حدة في محاولةٍ لالتقاط الملامح العامة التي ترسمها كلٌّ من البلاغة

---

(١) ينظر: مصلوح، سعد: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية؛ آفاق جديدة، ص ٦٩. وراجع أيضاً عيّاشي، منذر: مقالات في الأسلوبية، ص٢٩.

(٢) ينظر: أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية؛ الرؤية والتطبيق، ص٦٦. ومصلوح، سعد: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص ٦٨.

(٣) ينظر: مصلوح، سعد: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص٦٩. وراجع أيضاً العجيمي، محمد الناصر: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ط١، دار محمد علي الحامي- صفاقس، ١٩٩٨، ص٤٦٦.

والأسلوبيّة في تصوّرها للعمليّة الإبداعيّة علّنا نستطيع بهذا أن نقف على ما قد يلوح لنا من موافقاتٍ ومفارقاتٍ بين كلتيهما .

تصوّر العمليّة الإبداعيّة في البلاغة:

لعلّ الخصائص التي ينماز بها أيّ علم أو أيّ منهج إنّما تتبدّى أكثر ما تتبدّى، وترتسم بوضوح وجلاء من خلال الوقوف على الغاية التي ينشدها هذا العلم أو هذا المنهج، والوظيفة أو الوظائف التي يرتبط بها، وفي جملة ما ينبني على ذلك من أسس، وما يترتّب بعد ذلك من وسائل وأدوات يعتمدها في سيره مع خطوط النصّ في سبيل الوصول إلى الغاية التي يتغيّاها.

وربّما لا نجانب الصواب إذ نذهب إلى أنّ غاية البلاغة في معظم ما قدّمته كانت غاية تشريعيّة تعليميّة عمليّة »[1] فالبلاغة كما يشير الخولي – هي: « روح الأدب ، والأدب مادّتها، تعلّم صنعه، وتُبصّر بنقده »[2]، وهي تهدف – بحسب ونشستر – إلى أن «تعلّمنا كيف نكتب »[3]، ومن ثمّ فقد اتّجهت معظم الدرس البلاغي إلى تعرّف فنّ القول لا [إلى] فنّ التعرّف ذاته »[4]، واتّجهت جهود البلاغيّين إلى دراسة المبادئ الأساسيّة التي تحكم أداء اللغة لوظائفها، والعمل على تقصّي الأساليب المتنوّعة في مسعًى للخروج بمجموعة من الوصايا والإرشادات العمليّة في استخدام اللغة، ممّا من شأنه أن يضفي على النصّ الأدبيّ سماتٍ يمتاز بها من سائر الكلام ويجعل له من ثمّ سلطانًا على النفوس لا يستقيم لغيره من النصوص[5].

ولعلّنا نستطيع أن نلمس ارتباط البلاغة بهذه الغاية في الكثير من المقولات التي وردت في إطار التعريف بالبلاغة أو الإيضاح لعلومها رغم اختلاف هذه المقولات تبعًا لاختلاف التصوّر الذي ارتبطت به كلٌّ منها، والغرض الذي سيقت لأجله، والمقام الذي وردت فيه، فقد قدّمت هذه المقولات في مجملها وصفًا للكلام أو للمتكلّم ببلوغ الغاية في إصابة الغرض تبعًا لسماتٍ إيلقكوس حين عبّر عن البلاغة بقوله: «قدْر ما تُطرح القواعد [على] أنّها فنّ الاستخدام السليم

---

(١) مصلوح، سعد: في البلاغة العربيّة واللسانيّات النصّيّة؛ آفاق جديدة، ص٦٩ وراجع أيضًا : أبو العدوس، يوسف: الأسلوبيّة؛ الرؤية والتطبيق، ص٦٩ . والمسدي، عبد السلام: النقد والحداثة ، ص٥٦ .

(٢) مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، ط ١، دار المعرفة – مصر، ١٩٦١، ص٣٢٣ .

(٣) الربيعي ، حامد: مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، ط جامعة أمّ القرى، مكّة المكرّمة، ١٩٩٦، ص٣٨.

(٤) ناصف، مصطفى: اللغة بين البلاغة والأسلوبيّة، ط النادي الثقافي –جدّة، ١٩٨٩، ص٤١٤ .

(٥) ينظر: المصدر السابق، ص٤١٤–٥ ، حمّود، حمّادي: التفكير البلاغيّ عند العرب، ص ٤٨٩، ٦٠ .

للغة، تطبيق البلاغة على أنّها فنّ تجميل الكلام، ومن ثمّ فإنها تتّجه نحو الوصول إلى درجة أكبر من الإتقان »[١]. ولعلّنا نجد عند الباقلاني ما يقارب هذه الرؤية للبلاغة وقضاياها إذ يقول: « وأنت ترى أدباء زماننا يضعون المحاسن في جزء، وكذلك يؤلّفون أنواع البديع ثمّ ينظرون فيه إذا أرادوا إنشاء قصيدة، أو خطبةٍ فيحسّنون به كلامهم »[٢].

وعليه فقد كانت مَهمّة البلاغة الأساسيّة هي التوجيه في بناء النصّ الأدبيّ، والإرشاد إلى الأسلوب الجيّد في كثير من الأحيان، ولكنّها كثيرًا ما ارتبطت بغاية عمليّة نفعيّة هي الأخذ بيد المتكلّم للبُعْد عن الخطأ والاحتراز عن الوقوع فيه[٣]. ولعلّ السكّاكي كان يستحضر هذه الغاية إذ يقدّم "مفتاحه" إلينا على أنّه قد ضمّنه تسعة علوم تخدم علمًا واحدًا في اصطلاحه " علم الأدب " موضّحًا أنّ الغرض من هذا العلم هو « الاحتراز عن الخطأ في كلام العرب » [٤]. وربّما بدت هذه الغاية أكثر جلاءً في المَهمّة التي ينيطها السكّاكي بعلمَي البلاغة الأساسيَّين؛ المعاني والبيان، إذ يربط الأوّل بغاية « الاحتراز عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما تقتضي الحال ذكره »[٥]، ويجعل مَهمّة الثاني مرتبطة بـ « الاحتراز عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه »[٦]. بل إنّ من الباحثين من يرى أنّ جانبًا كبيرًا ممّا قد نلمسه في " المفتاح " من مظاهر عدم الاتّساق في التوزيع إنّما يعود إلى الغاية التعليميّة التشريعيّة التي حكمت رؤية الإمام لعلم الأدب والتي جعلته ينصبّ لأقسام العلوم التي اقترحها أهدافًا وغاياتٍ على نحو ما أسلفنا[٧].

ومن ثمّ فليس بمستغرب أن تظهر النبرة الإرشاديّة في الكثير من النماذج البلاغيّة، إن صحّ التعبير، والتي كانت تهدف إلى توجيه الأديب أو المتكلّم وجهة سليمة تتّكئ على أصول فنّيّة، وتحاول أن تضع بين يديه أدوات ووسائل من شأنها أن تقوده إلى بناء نصّه على الصورة المُثلى. ولعلّ صحيفة بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ) تمثّل باكورة هذه النماذج، إذ تدور في

---

(١) إيلينا كوس، خوسيه وبوثويلو، ماريا: نظريّة اللغة الأدبيّة، تر: حامد أبو أحمد، ط١، مكتبة غريب – القاهرة، ١٩٩٢، ص٢٤.

(٢) إعجاز القرآن، تح: السيّد أحمد صقر، ط٣ ، دار المعارف، مصر، د . ت، ص١١١.

(٣) يحضرنا في هذا السياق ما أجاب به صُحار بن عيّاش العبديّ عندما سأله معاوية بن أبي سفيان : ما تعدّون البلاغة فيكم؟ فقال: " أن تجيب فلا تُبطِئ، وتقول فلا تُخطِئ " . البيان والتبيين، ٩٦/١ .

(٤) مفتاح العلوم، ص٣ .

(٥) المصدر السابق، ص٧٠ .

(٦) المصدر السابق، ص٧٠ .

(٧) مصلوح، سعد: في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللسانيّة؛ آفاق جديدة ، ص٧٦-٧٧ .

مجملها حول طائفة من الوصايا والتوجيهات سواء النفسيّة منها والفنّيّة التي تخصّ الأديب، أو التي تختصّ بالكلام الذي يصدر عنه، وذلك في محاولة لرسم الطريق السويّ للوصول إلى النصّ الجيّد وتبصير الأدباء به.

وربّما لا نبالغ إذا قلنا إنّ في مجمل ما قدّمته البلاغة في مصنّفاتها، وما طرقته من موضوعات وقضايا ما قد يشي بهذه الغاية، أو لنقُل إنّه –على الأقلّ– يخدمها ويتساوق معها بدءًا بالجاحظ الذي عُني بصحيفة بشر أيّما عناية وأوردها كاملةً في كتابه(١)، ومرورًا بابن طباطبا الذي أراد "بعياره"(٢) أن يقدّم بسطًا مفصّلاً لقضايا الشعر والطرق التي يُتوصّل بها إلى نظمه، وصولاً إلى العسكريّ الذي رأيناه يفرد فصلاً مطوّلاً من كتابه "للتنبيه على خطأ المعاني وصوابها "(٣) كما يعقد فصلاً آخر بعنوان " ما يحتاج إليه الكاتب في مكاتباته "(٤)، ولعلّ القائمة تطول إن مضينا في استعراض المزيد حول هذه الغاية في المصنّفات البلاغيّة حتّى في تلك التي ربّما بدت غير آبهةٍ بهذه الغاية بشكل واضح وربّما نجد مصداق ذلك فيما قدّمه حازم القرطاجنّي في "المنهاج " قد يبدو لأوّل وهلةٍ كتابًا في نقد الشعر إلاّ أنّ حازمًا لم يفلت –في الأغلب –من تعليميّة البلاغة ومن ثمّ تركّز القواعد التوجيهيّة عنده في" مآمّ "(٥) كانت ترد في آخر الأبواب بل ربّما بدت هذه الصبغة الإرشاديّة بوضوح أكبر في حديثه عن تأنيس بعض المعاني ببعض ، وفي مذهب المراوحة بين المعاني الشعريّة والمعاني الخطابيّة، فضلاً عمّا أورده فيما يتعلّق باستثارة المعاني وطرق صياغتها وما توجّه به إلى الشاعر من إرشاداتٍ ووصايا وغير ذلك(٦) ممّا قد يبدو ضروريًّا في تقديم مؤلَّف شامل عن الشعر، وعن طريقة التعبير وأدواته، ومن ثمّ وجدنا من الباحثين من يرى أنّ حازمًا كان في منهاجه أهلاً لأن يُوصف «بالمعلّم القدير» (٧).

---

(١) ينظر: البيان والتبيين، ١٣٥/١ وما بعدها .

(٢) عيار الشعر، تح: عبد العزيز المانع، دار العلوم – الرياض، ١٩٨٥ .

(٣) ينظر: الصناعتين، ص٦٩ –١٣٢ .

(٤) ينظر: المصدر السابق، ص١٥٤–١٦٠ .

(٥) ينظر: منهاج البلغاء، تح: محمد الحبيب الخوجة ، ط٣، دار الغرب الإسلاميّ – تونس، د.ت، ص٥٥ ، ٥٩ ، ٢٩٥ ، ٣٠٩ ، ٣١٩ ، ٣٦١ .

(٦) للاطلاع ينظر: المصدر السابق، ص١١ ، ٣٧ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

(٧) زكي، أحمد كمال: النقد الأدبيّ الحديث أصوله واتّجاهاته ، ط ١، مكتبة لبنان – بيروت، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، لونجمان– القاهرة ، ١٩٩٧، ص٣٧، وراجع أيضًا: ص٣–٣٤ .

وربّما نستطيع في ضوء ما أسلفنا أن نتفهّم إلحاح العسكريّ على أنّ البلاغة هي «أحقّ العلوم بالتعلُّم، وأولاها بالتحفّظ بعد المعرفة بالله جلّ ثناؤه »[١]. وقد نستطيع أن نربط ما نحن فيه بما يطالعنا في مختلف المصنّفات البلاغيّة من عدّ الكلام البليغ، شعرًا كان أم نثرًا صناعةً[٢] لها ما لسائر الصناعات من المبادئ والموضوعات والأدوات، ولعلّنا لا نجانب الصواب إذ نزعم أنّ أحدًا من البلاغيّين لم يشذّ عن ذلك، ومن ثمّ كان الحديث عن آلات هذه الصناعة وأدواتها حديثًا مستفيضًا، فالجاحظ يحدّثنا عن " اجتماع آلة البلاغة للبليغ" في ترجمة صحيفة هنديّة في تعليم البلاغة، ويصرّح ابن طباطبا من بعده بأنّ للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلّفه، ويؤكّد العسكريّ أنّ الكتابة الجيّدة تحتاج إلى أدوات جمّة وآلات كثيرة، وبالمثل يتحدّث ابن سنان عن ألوان المعرفة التي يحتاجها البليغ ، والتي يسمّيها أدوات، ويخصّص ابن الأثير الفصل الثاني من مقدّمة كتابه للحديث عن " آلات علم البيان وأدواته "، وكذلك نجد العلويّ يذهب في " طرازه " إلى تقسيم العلوم من حيث حاجة علم البيان إليها إلى ثلاث مراتب يجعل من بينها « ما يكون مفتقرًا إليها ، ولا يمكن الوصول إليه إلاّ بها وبإحرازها، وهي آلة فيه »[٣].

---

(١) الصناعتين، ص١.

(٢) فالشعر عند الجاحظ صناعة. وهو كذلك عند قدامة الذي يضيف أنّ منزلة الشاعر وشعره تتحدّد تبعًا لحظّ كلٍّ منهما من الصناعة ويصنّف الشعر في أصناف ثلاثة : حاذق الصناعة ، والرديء فيها ، وبين الحاذق والرديء فيها، وهؤلاء هم الأوساط . إضافةً إلى ما يحفل به كتابا عبد القاهر من مقارنات يجريها بين عمل الصانع أو النسّاج وسواهما وعمل البليغ في صناعة كلامه. ينظر على التوالي: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط مطبعة البابي الحلبيّ – القاهرة، ١٩٣٨، ١٣٢/٣ ونقد الشعر، تح: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة– بيروت، د.ت، ص ٦٤–٦٥. و دلائل الإعجاز، تح: محمود محمّد شاكر، ط٣، مكتبة الخانجي– القاهرة، دار المدني –جدّة، ١٩٩٢، ص٣٦ ، ٢٥٤، ٣٥٩ . و أسرار البلاغة، تح: محمود محمّد شاكر، ط١، مطبعة المدني– القاهرة، دار المدني–جدّة، ١٩٩١، ص٣٤٣ – ٣٤٤، ٣٧٩. للتوسّع والاطّلاع على المزيد في هذا الشأن ينظر: ابن طباطبا: عيار الشعر، ص٨، ١٢٦. والعسكري: الصناعتين ، ص١٣٣ . وابن سنان: سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمّد علي صبيح، مصر، ١٩٥٣، ص١٠١ . وابن رشيق: العمدة ،٤٢/٢، والقرطاجنّي : منهاج البلغاء، ص١٩٩، ٣٦٥ .

(٣) ينظر على التوالي: البيان والتبيين، ٩٢/١ . عيار الشعر، ص ٦ . الصناعتين : ص ١٥٤ . سر الفصاحة : ص ٣٤١–٣٤٢ . المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط١، دار نهضة مصر– القاهرة، د.ت ، ٣٨/١ . الطراز، ٢٣/١–٢٦ .

ومن ثمّ كانت البلاغة في جانبٍ كبيرٍ منها علماً بقوانين تسعى إلى محاصرة ضوابط جودة الكلام، ورصد النواميس المتحكّمة في إنشائه »[١] كما يشير صمّود، وسعت في سبيل ذلك إلى رسم صورة نموذجيّة تنزل منزلة المثال الأكمل، وغدت « الدليل الهادي لإنتاج النصوص »[٢].

ولعلّ هذا ما جعل الطابع المعياريّ والمنهج التقعيديّ سمةً بارزةً في الدرس البلاغيّ، وربّما بدت آثار ذلك فيما حفلت به بعض المصنّفات البلاغيّة من التعريفات والتقسيمات والفروع، وفيما كانت تسوقه من شواهد ممثّلة في مسعىً للضبط والإحاطة والشمول. وربّما نستطيع أن نلحظ ذلك فيما قدّمه ابن سنان عندما تحدّث عن شروط الفصاحة في المفرد والتأليف[٣] ولا سيّما في بعض الشواهد التي ربّما بدت غريبة أو مختلفةً أحياناً، والتي جيء بها – على الأغلب – في سبيل ردف القاعدة بما يعزّزها ويوضّحها، كما يمكن أن نلمس آثار هذه النزعة التقنينيّة عند السكاكيّ الذي يكثر في مفتاحه من التقسيمات والفروع من مثل ما نجده في حديثه عن أنواع الاستعارة[٤].

وربّما تجلّت هذه الصبغة التقعيديّة في ذروتها من قبل عند ابن طباطبا إذ يقدّم تصوّره لعمليّة الخلق الشعريّ، والكيفيّة التي تتمّ بها، والمراحل التي تمرّ عبرها وتتشكّل من خلالها، والتي يمكن أن تتحدّد حسب تصوّره – في مراحل ثلاث تبدأ بالوصول إلى الفكرة أو المعنى ثمّ اختيار الألفاظ المناسبة والوزن الملائم، ثمّ تأتي مرحلة التثقيف أو التحكيك، أي ربط الأبيات المتفرّقة بعضها ببعض، وإجراء التعديلات اللازمة، وهذا ما يحاول تبيانه إذ يقول: « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتّفق له بيتٌ يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني

---

(١) التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٣٤٦-٣٤٧، ٣٩١ .

(٢) فضل، صلاح : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط٣ النادي الثقافي جدّة، ١٩٨٨ ، ص٢٠٠ .

(٣) ينظر: سر الفصاحة، ص٦٥ وما بعدها .

(٤) قسّم السكاكيّ الاستعارة أوّلاً باعتبار حضور أحد الطرفين إلى تصريحيّة ومكنيّة، ثمّ يجعل الاستعارة التصريحيّة أقساماً ثلاثة : تصريحيّة تحقيقيّة، وتصريحيّة تخييليّة، وتصريحيّة تحتمل التحقيق والتخييل، ثمّ يذكر للاستعارة التحقيقيّة أنواعاً أيضاً فيحدّثنا عن الاستعارة التهكميّة والاستعارة التمثيليّة، وبعد أن يفرغ من هذا التقسيم يورد تقسيماتٍ أخرى لاعتباراتٍ أخرى. ينظر: مفتاح العلوم، ص١٥٨.

ى غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلّق كلّ بيت يتّفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كَمُلت له المعاني، وكثُرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها، وسلكاً جامعاً لما تشتّت منها، ثمّ يتأمّل ما قد أدّاه إليه طبعه، ونَتَجَته فكرته، فيستقصي انتقاده، ويرمّ ما وهى منه، ويبدل بكلّ لفظة مستكرهة لفظةً سهلةً نقيّة »(١) .

ونجد قريباً من هذا الفهم عند العسكريّ(٢)، ثمّ عند حازم الذي يعرض لمراحل بناء القصيدة وإنشائها حسب تصوّره، ويضيف في نصٍّ من منهاجه مزيداً من الإرشادات التي تعين الشاعر في السيطرة على العبارة التي يُفترض اجتلابها للتعبير عن معنًى موجودٍ سلفاً في نفسه(٣).

ويبدو أنّ هذه النزعة التقعيديّة ساعدت على ضبط نماذج مثاليّة، وذلك من خلال ما قدّمه الدرس البلاغيّ من نصائح وتوصيات وُضِعت كما يرى محمّد عبد المطلب – بدقّة بالغة، وتمثّلت في أشكال محدّدة ووسائل تعبيريّة مقنّنة . ولعلّنا نجد ما يدلّ على ذلك فيما تطالعنا به مصنّفات البلاغة وكتبها في إطار ما أطلق عليه "عمود الشعر "، إذ يستطيع أيّ متتبّعٍ أن يلحظ أنّ ما يرد في هذا الشأن يقدّم في الأعمّ الأغلب إطاراً موسّعاً أو كليًّا، وهذا الإطار هو بمثابة قالبٍ فنّيٍّ تتشكّل من خلاله الصياغة الكليّة التي تنضوي في داخلها الدلالات الجزئيّة والمعاني الفرعيّة، إضافةً إلى تحديد نمط الصياغة الذي يتوافق مع تلك الحالات ممّا يحقّق في النهاية الصورة المثاليّة للأداء الشعريّ(٤).

ولم يكن الأمر بخلاف ما أسلفنا في البلاغة الغربيّة التي وُسِمت بسمة الضبط والتقنين منذ العصر الرومانيّ ، والتي عَرفت كما هو الحال في البلاغة العربيّة نماذج مثاليّة قد

---

(١) عيار الشعر، ص٧ .

(٢) ينظر: الصناعتين، ص ١٣٩ .

(٣) حول المراحل التي يحدّدها حازم ينظر: منهاج البلغاء، ص١٠٩–١١٠ . وراجع النصّ المشار إليه، ص٢٠٤ .

(٤) للاطّلاع حول قضيّة " عمود الشعر " راجع مثلاً: ابن وهب، البرهان في وجوه البيان ، تح : أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط١، مطبعة العاني – بغداد، ١٩٦٧، ص١٧٠ . قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص٩٥–١٣٤، ١٨٤ . العسكري: الصناعتين، ص٧٠ وما بعدها. القاضي الجرجانيّ ، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمّد البجاوي، ط٣، دار إحياء الكتاب العربيّ – مصر، د.ت، ص٢٤. ابن رشيق: العمدة ، ٧٥٢/٢ وما بعدها . القرطاجنّي، حازم: منهاج البلغاء ، ص٣٤٩ .

تختلف باختلاف الأغراض الشعريّة والنثريّة، وبحسبها يقسّم الأسلوب إلى أسلوب بسيط وضيع، وأسلوب نبيل رفيع، أو أسلوب جيّد وآخر فاسد، ويبدو أنّ هذه المعايير البلاغيّة قد بلغت ذروتها في الغرب في القرن الثامن عشر(١)، وغدت البلاغة – كما يشير جيرو –مجموعةً من الوصفات العمليّة التي من شأنها أن توصل إلى التعبير الأدبيّ الجيّد(٢).

وتبعاً لما أسلفنا غدت المعايير البلاغيّة عند العرب وعند الغربيّين المنهج الأساسيّ المعتمد لتقويم الأعمال الفنّيّة، وهي معايير كانت تُستقى في الغالب من الأعراف والتقاليد الفنّيّة التي تضبط بالعودة إلى النماذج الأدبيّة الرفيعة، ولهذا فإنّنا لا نعجب إذ نجد ناقداً غربيًّا كبيراً مثل " ماثيو أرنولد " يعوّل على فكرة المثل الأعلى في الشعر ويقيم معياريّته على أساسها فيقول: «إنّ أجدى عونٍ يمكن أن نقدّمه على سبيل اكتشاف الشعر الذي ينتمي إلى طبقة ما هو جيّد حقًّا، والذي يستطيع أن يفيدنا... أعظم فائدة هو أن نحتفظ في ذاكرتنا بأبياتٍ وتعابير للأفذاذ العظام، ثمّ نطبّقها [بوصفها] مقياساً لغيرها من الشعر »(٣) .

ولعلّ ما أشار إليه أرنولد لا يختلف كبير اختلاف عمّا نجده في الدرس النقديّ والبلاغيّ العربيّ الذي عوّل في الكثير من جوانبه على فكرة التقويم والقياس على نحو ما أسلفنا، فابن طباطبا– على سبيل المثال يورد في "عياره" نماذج وأمثلة تطبيقيّة يدلّل على صحّة ما يذهب إليه، ويقدّم لها بقوله: «وكلّ ما أودعناه في هذا الكتاب فأمثلة يُقاس عليها أشكالها، وفيها مقنع لمن دقّ نظره، ولَطُف فهمه »(٤).

ولا نُفاجأ إذ نجد ابن خلدون يحدّثنا عن المعاني والأساليب التي سنّها الشعراء الجاهليّون، لنفاجأ بعد ذلك بذهابه إلى أنّ المتنبّي والمعرّي لم يكونا شاعرين لأنّهما خرجا عن هذه الأساليب(٥). ولكننا نجد الآمديّ قبله ينتقد بعض النماذج الاستعاريّة التي يقف عليها عند

---

(١) ينظر: الجطلاوي، الهادي: مدخل إلى الأسلوبيّة، ص١٦–١٧. وراجع أيضاً فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ط مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصريّة العالميّة للنشر– لونجمان– القاهرة، ١٩٩٦، ص١٩١ وكوّاز، محمد كريم: البلاغة والنقد، ص٢٢–٢٣ . وساندريس فيلي: نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، ص٩٥ .

(٢) ينظر: الأسلوبيّة، ص٣٩. وراجع أيضاً ص١٨، ٢٣، ٥١ .

(٣) إسماعيل، عز الدين: مناهج النقد الأدبي بين المعياريّة والوصفيّة، مجلة فصول، مج١، ع٢ ، ١٩٨١، ص١٦.

(٤) عيار الشعر، ص١٣٦ .

(٥) ينظر: ابن خلدون: المقدّمة، ط المطبعة الخيرية، مصر، د . ت، الباب السادس، الفصل السادس والأربعون " في صناعة الشعر ووجه تعلّمه "، ص٣٢٩ .

أبي تمّام ويعيبها لأنّها تخالف الذوق العامّ والعُرْف السائد الذي كان عليه ألاّ ينتهكه أو يحاول تجاوزه[١].

ولعلّ حازمًا كان يستحضر ما أسلفنا إذ يتناول الأغراض الشعريّة بشموليّة لافتة محاولاً أن يربط كلّ غرضٍ بما يناسبه من جهة اللفظ والمعنى والتركيب[٢]شأنه في ذلك شأن الكثير من النقّاد والبلاغيّين بعد أن كان قد أكّد في أحد نصوص منهاجه أنّ « الطباع أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني والعبارات عنها من الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلم، إذ لم تكن العرب تستغني بصحّة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصحّحة لها، وجعلها علمًا تتدارسه في أنديتها »[٣].

ولعلّنا نجد فيما تطالعنا به كتب الأدب وغيرها من أخبار وروايات حول تنقيح الشعر وتحكيكه، وحول مجالس النقد التي كانت تعقد في الأسواق لتقييم الأشعار وتصنيف الشعراء[٤] ما قد يؤكّد هذا الميل الواضح إلى النمذجة والقياس والتقويم .

ويبدو أنّ هذا الميل لم يجد في كثيرٍ من الأحيان صدًى إيجابيًّا لدى الشعراء وغيرهم[٥]، ممّن رأوا في البنى المتنقّلة والمعايير الثابتة قيودًا لا جدوى منها ولا نفع، ومن ثمّ كانوا يَضيقون بها ذرعًا بل قد يرفضونها ويخرجون عليها مرّات كثيرة . وربّما كانت مدام دي ستايل تشير إلى شيءٍ من هذا إذ تعلن ساخرةً إنّ «اللغة قد ثبتت ثبوت النهار في شهر معيّن» [٦]، ولعلّ مقولة بول فرلين «أمسِكْ بالفصاحة والْوِ عنقها» [٧]، وكذلك مقولة هيجو «لِنحاربِ البلاغة » [٨] ليس

---

(١) ينظر: الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري، تح: السيّد أحمد صقر، دار المعارف– مصر،١٩٦١ ، ٢٥٩/١ وما بعدها .

(٢) ينظر: منهاج البلغاء، ص٣٤٩ وما بعدها.

(٣) المصدر السابق، ص٢٦ .

(٤) للاطّلاع ينظر: المرزباني: الموشّح، ص٦٩ ، ٨٩ ، ٩٦. الأصفهانيّ ، أبو الفرج : الأغاني ، تح : إبراهيم الأبياري، دار الشعب– القاهرة، ١٩٦٩، ٣٤٥٩/٩–٣٤٦٠ . ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١٩٦٦، ٨٢/١ ، ٣٤٤/١ . الجاحظ: البيان والتبيين، ٢٠٤/١. العسكريّ : الصناعتين ، ص١٤١.

(٥) تحضرنا في هذا السياق عبارة الفرزدق الشهيرة «علينا أن نقول، وعليكم أن تتأوّلوا » مع إدراكنا لاختلاف المقام الذي وردت هذه العبارة في سياقه. البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط٢، مكتبة الخانجي– القاهرة، ١٩٨٩، ١٤٥/١.

(٦) جيرو: الأسلوبيّة، ص٣٨ .

(٧) هنريش بليث: البلاغة والأسلوبيّة؛ نحو نموذجٍ سيميائيٍّ لتحليل النصّ ، تر: محمّد العمري، دار إفريقيا الشرق – الدار البيضاء، د.ت، ص٢١ .

(٨) كوهن، جان: بنية اللغة الشعريّة، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال – الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص٤٥ .

لهما معنًى إلاّ الثورة على جملة القواعد والضوابط المقنّنة ورفض الخضوع لسلطانها، ذلك أنّنا لا نحصل من خلال البلاغة – بحسب ريتشاردز – إلاّ على حفنة من النصائح التقليديّة الساذجة والوصايا التي ندرك واقعيًّا عدم جدواها بدلاً من البحث عن عمل الكلمات في [النصّ]، بل إنّه يذهب إلى أبعد من هذا فيرى أنّ هؤلاء البلاغيّين يذكّروننا بجهود الكيميائيّين القدامى الذين أرادوا تحويل المعادن الرخيصة إلى معادن ثمينة، وهي جهود باءت بالفشل لأنّهم لم يحسبوا حساب البنى الداخليّة التي نسمّيها العناصر »(١) .

وسواء صحّت مواقف هؤلاء وآراؤهم أم لم تصح، فإنّها بصفة عامّة تدلّ على أنّ البلاغة – كما أشرنا – قد اتّسمت في جانب ليس بالقليل من درسها بسمة الضبط والتقنين والتقعيد، وسعت في كثير من مباحثها إلى ضبط الصورة المثاليّة للنصّ الأدبيّ بما قدّمته من توصيات وإرشادات .

وإذا كان لنا أن نحاول تلمُّس الأسباب أو العلل التي يتّصل بها مجمل ما أوردنا فربّما كان علينا أن نتجّه ببحثنا إلى الدرس البلاغيّ في نشأته وفي تطوّره، وفيما ارتبط به من علوم واتّجاهات فكريّة واكبت هذه النشأة وهذا التطوّر.

فإذا كان الطابع الإرشاديّ التقويميّ بارزًا في الدرس البلاغيّ فربّما كان لارتباط البلاغة بالنّحو والنقد أثرٌ في ذلك، إذ إنّ البلاغة – كما يرى عيّاد – « لم تكن في نشأتها ومنهجها وفي جانبٍ كبير من مادّتها إلاّ فرعًا من دوحة النحو »(٢) الذي نشأ في ظلال البحث عن الصواب والخطأ في الأداء وارتبط بهذه الغاية بشكلٍ أساسيٍّ إلى جانب محاولة إعطاء بنية التركيب أهمّيتها إذ لا شكّ لدى النّحاة أنّ ثمّة ارتباطًا بين ما يُسمّى بالتراكيب وما يُسمّى بالمعاني والأفكار، ومن ثمّ لم يكن البحث النحويّ مقتصرًا على مجرد الاشتغال بتغيّر أواخر الكلمات بل غدا في جانبٍ كبير منه بحثًا عن المعنى وصلته بالتركيب اللغويّ(٣)، إلاّ أنّ السمة الأساسيّة التي ظلّت لازمةً له في أغلب ما قدّمه هي سمة التقعيد وما يتّصل بها من مسائل الضبط والقياس، فقد كانت غايته أوّلاً وآخرًا هي استقراء قواعد اللغة التي نُظِر إليها على أنّها كيان ثابت– وصياغتها على هيئة قوانين مطلقة لا يجوز العبث بها. ويرى عيّاد في هذا الصدد أنّ محاولة النحويّين ضبط القياس، وتمييز ما هو لغة وما هو ضرورة أو شذوذ ممّا هو" مطّرد "

---

(١) فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، إفريقيا الشرق– الدار البيضاء، ٢٠٠٢ ، ص١٧–١٨.

(٢) اللغة والإبداع، ص٢٧، وراجع أيضًا: صمّود، حمّادي: التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٥٩٤.

(٣) عبد المطلب، محمد: النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، فصول، مج ٥، ع١، ١٩٨٤، ص٦٤ بتصرّف.

أو " مستقيم " أو " حدّ " بتعبير سيبويه الذي شكّل أصلاً كبيراً من أصول النحو – قد انتقل بسهولة إلى الدرس البلاغيّ ، ولا سيّما أنّ النحويّين – وعلى رأسهم سيبويه[١] – تحدّثوا في هذا المجال عمّا " يحسن " و " يقبح " أو " يحتمل "؛ أي عن درجاتٍ من النحويّة »[٢]، ومن ثمّ سرت روح الفلسفة النحويّة هذه في البلاغة بحكم استنادها إلى معطيات الدرس النحويّ في الكثير من الجوانب والكثير من المباحث، فكان أن نظرت البلاغة إلى الإبداع على أنّه كامن في اللغة نفسها، ورأت من ثمّ أنّ مهمّة المبدع تكمن بصورةٍ أساسيّةٍ في العمل على استخراجه منها[٣]، ومن هنا سعت إلى تزويده بالأدوات والمعايير التي من شأنها أن تساعده في ذلك، وهذا ما جعل سمة الضبط والتقعيد تلوح في جانبٍ كبيرٍ من مباحثها مع الإشارة إلى أنّ الإمكانيّات التي قدّمتها البلاغة كانت أكثر سعةً وتنوعاً ممّا كانت عليه في مباحث النحو.

وإذا عدّ التقعيد البلاغيّ وجهاً من وجوه التأثير النحويّ على نحو ما أسلفنا فربّما كانت سمة التقويم البلاغيّ وجهاً من وجوه التداخل بين الدرس البلاغيّ والدرس النقديّ، فقد شكّل النقد الأدبيّ – كما يرى أحمد الشايب – أحد العوامل التي أوجدت علم البلاغة بعد أن تحوّلت ملاحظات النقّاد وأحكامهم إلى أصول وقواعد كوّنت أساساً صالحاً لتشكيل المباحث البلاغيّة[٤]. ذلك أنّ النقد العربي قد اتّسم بالازدواجيّة التي تمثّلت في معياريّته حيناً، ووصفيّته حيناً آخر، ومن ثمّ غدت الملامح الجماليّة التي تتبّعها النقّاد بالوصف والملاحظة صوراً بلاغيّة تقعيديّة تساند في تشكيل الناقد في مَهمّته ، فتقنّن وتعلّل وتبرّر[٥] وترسم خطّة الأداء الحسن حين يضع النقد المقاييس التي يُحكم بموجبها للنصّ أو عليه. ورغم وجود بعض المحاولات الجزئيّة للاحتفاظ بإطارٍ لكلٍّ من الدرسَين البلاغيّ والنقديّ إلاّ أنّ التفرقة بينهما ظلّت توهُّماً لا وجود له – كما يرى عبد المطلب – إذ الناقد يتعامل بأدوات البلاغة، والبلاغة

---

(١) للتوسّع حول الأثر الواضح لما قدّمه سيبويه في المصنّفات البلاغيّة ينظر: حسين، عبد القادر: أثر النحاة في البحث البلاغيّ ، دار غريب – القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص١١٥ وما بعدها.

(٢) عيّاد، شكري: قراءة أسلوبيّة في كتاب سيبويه، ضمن قراءة جديدة لتراثنا النقديّ ، النادي الأدبي الثقافيّ بجدّة ، ١٩٩٠، المجلّد الآخر، ص٨٠٦ وينظر أيضاً كتابه : اتّجاهات البحث الأسلوبيّ ، ص٢٣٣.

(٣) عيّاد، شكري: اللغة والإبداع، ص١٢١، ١٢٥.

(٤) الأسلوب؛ دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، ط٢، مكتبة النهضة المصريّة – القاهرة، د.ت، ص٨. وراجع أيضاً أصول النقد الأدبيّ ، ط ٨، مكتبة النهضة المصريّة – القاهرة، ١٩٧٣، ص٥١– ٥٢، ١٧٥.

(٥) ينظر: عبد المطلب، محمد: جدليّة الإفراد والتركيب في النقد العربيّ القديم، مكتبة لبنان ناشرون – الشركة المصريّة العالميّة – لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥، ص٨٢. البلاغة والأسلوبيّة، ص١٧٠ . وراجع الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبيّ ، ص٣٤٤–٣٤٥ .

تضلعاً بالنقد، ومن ثمّ تجاورت مباحث الدرسين في معظم المصنّفات التي قامت على رصد الظواهر الشعريّة وتحديد مواصفاتها وهذه مهمّة البلاغة، مع إصدار الأحكام التقويميّة، وهي مهمّة النقد بشكلٍ أساسيٍ، وبهذا كان تدخُّل البلاغة في التقويم متساوقاً مع توحُّدها بالنقد(١).

وإذا كانت البلاغة قد اتّكأت في الكثير من مرتكزاتها على معطيات الدرس النحويّ – كما أشرنا آنفاً – فإنّ أحكام النحو ومعانيها كان سبيلها في الأغلب سبيل المنطق ومعانيه، إذ النحو يعزّز الاستعمال بالصواب المنطقيّ ويجري المعاني المنطقيّة على الصورة اللغويّة(٢). ومن ثمّ فقد تابعت البلاغة التفكير المنطقيّ والفلسفيّ عموماً سواء في مباحثها الكليّة أو ما يندرج ضمنها من قضايا ومسائل جزئيّة، وكثيراً ما تحدّث الدارسون عن مثلّثٍ واحد تشترك البلاغة مع النحو والمنطق في رسم أضلاعه في إشارة إلى تلازم هذه العلوم وتأثير كلٍّ منها في الآخر. فقد نشأت البلاغة – كما يرى عيّاد – في ظلّ سيادة المنطق على التفكير العلميّ، حتّى في الموضوعات الأدبيّة ولخدمة الخطابة أكثر من خدمة الفنّ الشعريّ، وتبدّى الأثر المنطقيّ في تبويب علم البلاغة الذي لم يكد يخرج عن موضوعين اثنين؛ دلالة اللفظ المجرّد وهو ما يسمّيه المناطقة بالتصوّر، ودلالة الجملة وهو ما يسمّيه المناطقة بالتصديق، ولم نجد خروجاً عن هذا التبويب إلاّ حين أضافت البلاغة مبحث الفصل والوصل ومبحث الإيجاز والإطناب(٣).

وإذا كانت الفلسفة بمنطقها قد تركت أثرها في البحث البلاغيّ، فإنّ طائفة المتكلّمين وعلى رأسهم المعتزلة كانت الأبعد أثراً في هذا الشأن، بل إنّ من الباحثين من يذهب إلى أنّ البلاغة نشأت حين اشتدّت الخصومة بين علماء الكلام الذين جاءت عنايتهم بمسائلها لاتصالها بما كانوا ينهضون به من الجدل والمناظرة وما يحتاجون إليه في إقامة الحجج، فكانت هذه الطائفة مصدر نشاطٍ خصب في الدرس البلاغيّ. ولعلّ صحيفة بشر بن المعتمر البلاغيّة وما لقيته من صدىً واسعٍ في البلاغة العربيّة خير دليل على ذلك، وربّما تكشف محاولة استقراء لمصنّفات البلاغيّة عن أنّ جمهرة الأقلام التي خدمتها كانت أقلام أولئك المتكلّمين الذين عُنوا بالفلسفة والمنطق عنايةً واضحةً(٤).

---

(١) البلاغة العربيّة؛ قراءة أخرى، ص٢٧-٣٠ .

(٢) عبد البديع، لطفي: التركيب اللغويّ للأدب، ص١٤ .

(٣) مدخل إلى علم الأسلوب، ص٤٨-٤٩ .

(٤) ينظر: ضيف، شوقي: البلاغة؛ تطوّر وتاريخ، ص٣٢-٦٢ . وحسين، عبد القادر: أثر النحاة في البحث البلاغيّ، ص٣١ – ٣٢، ٤٨ وراجع أيضاً كلوّاز، محمد كريم: البلاغة والنقد، ص ١٧٨، والجويني، مصطفى: البلاغة المقارنة، دار المعرفة الجامعيّة– الإسكندريّة، ١٩٩٥، ص٦٢ وما بعدها .

الواقع أنّ الأثر الفلسفيّ المنطقيّ لم يقف عند حدّ التبويب, بل امتدّ ليبرز في مناحي عدّة من مباحث الدرس البلاغيّ، وكثيرًا ما اتّضحت مظاهره في طريقة التصنيف ذاتها؛ إذ نجد في الكثير من المصنّفات عناية فائقة بضبط الحدود، وتقديم التعريف الجامع المانع، والإفادة من طرائق الفلاسفة والمناطقة في حصر الأقسام واستقصاء الفروع بدقّة وشمول كبيرين، فضلاً عن المقولات والمصطلحات الكلاميّة والمنطقيّة التي كثيرًا ما تمّ الاتّكاء عليها في بحث القضايا البلاغيّة ضمن تلك المصنفات(١). فقد عوّلت البلاغة –مثلاً– على اللزوم في الكثير من أبوابها، وأدارت مسائلها على لازم وملزوم، ومن ذلك ما ذهب إليه البلاغيّون من أنّ مبنى المجاز قائم على الانتقال من اللزوم إلى اللازم، ومبنى الكناية على الانتقال من اللازم إلى الملزوم(٢)، إضافةً إلى ما نجده من إقامة فواصل منطقيّة بين كلٍّ من التشبيه والكناية ، وما يندرج ضمن كلٍّ منها من تشقيقات وفروع قد يبدو بعضها غير مُجْدٍ أحيانًا(٣).

وحين نتحدّث عن أثر الفلسفة والمنطق فلا بدّ أن نشير إلى الأثر الواضح لما قدّمته الفلسفة اليونانيّة عمومًا، وما قدّمه أرسطو على وجه الخصوص ولاسيّما في كتابه "فنّ الخطابة"، والذي تزامنت ترجمته مع الفترة التي بدأ فيها التأليف البلاغيّ عند العرب، وتبدّت آثاره على نحوٍ خاصٍّ فيما قدّمه البلاغيّون عندما تعرّضوا لبحث بلاغة العبارة التي كان أرسطو قد وقف عندها في القسم الثالث من كتابه(٤).

---

(١) ولعلّ ما يحدّثنا به عبد القاهر حول المعاني النفسيّة، أو ترتيب المعاني في النفس، أو الإخطار بالذهن ممّا يدخل في هذا الإطار، إذ يمثّل ما أشرنا إليه المفهوم الذي قدّمه الأشاعرة – ومنهم عبد القاهر –كحلٍّ وسط بين القول بقدَم القرآن والقول بخلقه. راجع حول ذلك وبتوسّع كبير: العمري، محمد: البلاغة العربيّة؛ أصولها وامتداداتها، ط١، إفريقيا الشرق – الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص٣١٢ وما بعدها حيث يقف الكاتب مطوّلاً عند هذه المسألة موضحًا الأثر المذهبيّ في جملة الرؤى والآراء البلاغيّة المقدّمة في هذا المجال .

(٢) عبد البديع، لطفي: التركيب اللغويّ للأدب، ص٣٥-٣٧ .

(٣) راجع على سبيل المثال ما جاء به رجاء عيد حول " المجاز العقلي "، والذي لايرى فيه إلاّ بدعة أطلّت نتيجة السرف الجدليّ المحض. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر، ط٢، منشأة المعارف – الإسكندرية، د.ت، ص٩٣ وما بعدها . واستقري أيضًا التقسيمات والفروع الكثيرة التي ترد في كتب البلاغة في مبحثَي التشبيه والاستعارة . راجع مثلاً السكّاكي : مفتاح العلوم، ص١٧٧ وما بعدها .

(٤) ينظر: درويش، أحمد: النصّ البلاغيّ بين التراث العربيّ والأوروبيّ ، دار غريب– القاهرة، ١٩٩٨، ص٢١-٢٢، ٢٧-٢٨. وراجع مطلوب، أحمد: البلاغة عند السكّاكيّ ، ط١، منشورات مكتبة النهضة– بغداد، ١٩٦٤، ص١٥٤- ١٥٥ .

ولعلّنا نجد في جملة ما قدّمه قدامة في " نقد الشعر " صدىً عميقاً للمنطق الأرسطيّ [١]

وكذلك يبدو منهاج حازم القرطاجنّي مزيجاً للنقد والفكر البلاغيّ والفكر الأرسطيّ اليونانيّ ، وربّما اصطبغت تطبيقاته بصبغةٍ أرسطيّةٍ واضحة[٢].

ولعلّ وقفةً متأنيّة عند بعض المقولات التي كانت ترد في إطار الحديث عن حدّ البلاغة ومفهومها توضح الأثر الأرسطيّ ، إذ تكتسي البلاغة في الكثير منها مفهوماً حجاجيًّا منطقيًّا واضحاً. فإذا كان أرسطو قد عرّف البلاغة بأنّها « فنّ استخلاص درجة الإقناع التي يحتويها أيّ موضوع، أو القدرة على الكشف النظريّ لما يمكن أن يكون خالصاً للإقناع »[٣] فربّما نجد صدىً لهذا التعريف فيما يقدّمه العتّابي إذ يحدّد مفهوم البلاغة بعدّها « إلباس الباطل صورة الحقّ »[٤]، وكذلك في الكثير من المقولات التي ينقلها العسكريّ تحت عنوان " ما جاء عن الحكماء في حدود البلاغة " من مثل « البلاغة وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة » و « البلاغة دنوّ المأخذ وقرع الحجّة »[٥] .

ومن ثمّ فليس بمستغرب أن يرى بارت في لفظ البلاغة دلالة مزدوجة إذ هي – حسب تعبيره – « أداة محاججة، ووسيلة تفكير، وتقنية للإقناع،بالإضافة إلى كونها فنّ القول »[٦]، وأن يذهب ريتشاردز إلى القول بأنّ « البلاغة القديمة ثمرة الجدل والمناظرة، وقد تطوّرت على أساس أنّها بسط لمبادئ الدفاع والإقناع، فهي إذن نظريّة المماحكات اللفظيّة والكلاميّة »[٧]، وأن يعدّ العرب الشعر «صناعةً ترمي إلى اكتساب تسليم الغير بما نقول» وأن يُلحَق بالخطابة

---

(١) للتوسّع حول الأثر الأرسطيّ والمنطقيّ عموماً عند قدامة . راجع عيد، رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنيّة والتطوّر، ص٢٧. ومندور، محمد: النقد المنهجيّ عند العرب، ط دار نهضة مصر – مصر، د.ت، ص٢٠وما بعدها . والعاكوب، عيسى: التفكير البلاغيّ عند العرب، مدخل إلى نظريّة الأدب العربيّة، ط١، دار الفكر – دمشق، ١٩٩٧، ص٢٧وما بعدها . ودرويش، أحمد: النصّ البلاغيّ بين التراث العربيّ والأوروبيّ ، ص٨٨–٨٩.

(٢) عبد المطلب، محمّد: جدليّة الإفراد والتركيب، ص ٧٥ .

(٣) بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص ٨، بتصرّفٍ يسير.

(٤) البيان والتبيين، ١/١١٣.

(٥) الصناعتين، ص١٦ . وراجع المزيد ص٥١–٥٣ .

(٦) قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص٧ .

(٧) فلسفة البلاغة، ص٣٢ .

والجدل »[1] وأن تُصرَف البلاغة إلى المعرفة بالخطابة في بعض النصوص[2] دون أن يلقى ذلك اعتراضاً، وأن ترتبط البلاغة من ثمّ بوظيفة إفهاميّة وإقناعيّة على نحوٍ واضحٍ، وأن يكون مدار البحث فيها متمحوراً حول الطرق والوسائل التعبيريّة وفنون القول المتوسّل بها لتأدية مقاصد الخطاب[3] وهذا يعيدنا مرّةً أخرى إلى ما كنّا قد بدأنا به ويضعنا من جديد أمام الغاية التعليميّة الإرشاديّة التي ارتبطت بها البلاغة ويفسّر الكثير من السمات التي وسمت بها والخصائص التي غلبت على جانب من مصنّفاتها .

وإذا كنّا قد حاولنا حتّى الآن أن نقارب الدرس البلاغيّ في جملة من الرؤى والملامح التي تتصل بالعمليّة الإبداعيّة وفق منظوره العامّ فإنّنا نؤثر ألاّ نمضي في بسط المزيد إلاّ بعد أن نقف وقفةً مماثلةً مع الدرس الأسلوبيّ نحاول فيها أن نقارب الأسلوبيّة في منطلقاتها ووسائلها وغايتها تبعاً لما كنّا قد ألزمنا به أنفسنا .

تصوّر العمليّة الإبداعيّة في الأسلوبيّة :

إذا كانت الأسلوبيّة – كما سبق أن أشرنا لا تقتصر في مادة درسها على النصّ الأدبيّ وحده، بل تمتدّ لتشمل كلّ أجناس الكلام، كما لا تفرّق بين نصٍّ جيّد وآخر رديء، وإنّما تعطي لكليهما الأهميّة ذاتها من الدرس والتحليل، فربّما كان ذلك عائداً إلى الغاية التي تتبنّاها الأسلوبيّة، إنّ الغاية التي يرتبط بها أيّ علم أو أيّ منهج هي التي تحدّد مادّة درسه وطبيعة هذا الدرس أوّلاً، وعلى أساسها تتحدّد المنطلقات والأدوات التي يعتمدها هذا العلم أو هذا المنهج ثانياً.

---

(١) عيّاد، شكري: كتاب أرسطو طاليس في الشعر؛ تحقيق وترجمة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب– مصر، ١٩٩٣، ص٢٠٩ .

(٢) من هذه النصوص ما رُوي عن معاوية بن أبي سفيان حين سأل صحار بن عيّاش العبدي: ما هذه البلاغة فيكم؟ قال: شيءٌ تجيش به صدورنا، فتقذفه على ألسنتنا، فقال رجل من عُرْض القوم: يا أمير المؤمنين، هؤلاء بالبُسْر والرُّطَب أبصر منهم بالخُطَب ". البيان والتبيين، ٩٦/١ .

(٣) ينظر: عبد المجيد، جميل: البلاغة والاتصال، ط١، دار غريب – القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٢٩. والعجيمي، محمد الناصر: النقد العربيّ الحديث ومدارس النقد الغربيّة، ص٥٩. وراجع أيضاً صمّود، حمّادي: التفكير البلاغيّ عند العرب، ص ٩٤. والعمري، محمّد: البلاغة العربيّة؛ أصولها وامتداداتها، ص٢٠٠– ٢٠١ .

ولعلّنا لا نجانب الصواب إذ نرى أنّ ثمّة ما يشبه الإجماع على أنّ غاية الأسلوبيّة إنّما هي غاية بحثيّة تشخيصيّة محضة(١)، ولئن كان التناول الأسلوبيّ ينصبّ على اللغة الأدبيّة بشكلٍ أساسيّ فإن علّة ذلك إنّما تتلخّص فحسب في كون هذه اللغة تمثّل التنوّع الفرديّ المتميّز في الأداء، دون أن يكون لذلك أيّ بُعدٍ تعليميّ توجيهيّ يحاول أن يعمّم أو يعلّم. ذلك أنّ العمل الأدبيّ – كما يشير كلٌّ من كارل فوسلر وسبتزر – متفرّدٌ في جوهره، قائم بذاته لا يسوغ إدراجه تحت غيره من وجوه التصنيف التي تمحو استقلاله، وتفضي به إلى التعميم دون التخصيص »(٢)، ومن ثمّ فإنّ الحقيقة الأسلوبيّة – حسب تعبير جرينجر Granger – « ليست حقيقة معدّة سلفًا في اللغة » (٣) والظاهرة الأسلوبيّة –كما يؤكّد ريفاتير – « لا تتولّد من شمول، ولا تقبل تعميمًا، بل إنّ الشمول والتعميم يطمسان معالمها، ولا يتركان منها أثرًا يدلّ عليه »(٤) فإنّ مَهمّة البحث الأسلوبيّ تتحدّد بشكلٍ أساسيٍّ في تتبّع سمة الفرديّة في الأثر المدروس بعيدًا عن أيّة محاولة لتعميم ما يمكن التوصُّل إليه من نتائج، ومن ثمَّ يدعونا ريفاتير إلى عكس التيّار في تناول النصّ ودرسه، وذلك بمحاولة السير في اتّجاه صبغة الفرديّة فيه؛ أي في اتّجاه ذلك الأمر المجهول الذي يرى بعضهم أن لا سبيل إلى إدراكه إلاّ بشطحةٍ صوفيّة(٥). ويكفي أن نستعيد تعريف جاكبسون للأسلوبيّة بوصفها « بحثًا عمّا يتميّز به الكلام الفنّيّ عن بقيّة مستويات الخطاب أوّلاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانيًا » (٦) لندرك مدى العناية التي توليها الأسلوبيّة لنقاط التفرّد والتميّز التي يختصّ بها النصّ وينماز من خلالها عمّا سواه، إذ توجّه الأسلوبيّة أدواتها ووسائلها للكشف عن هذه النقاط، وتعمل على تناولها بالدرس والتحليل.

وبناءً على ما تقدّم فإنّ السمة المميّزة للدراسة الأسلوبيّة هي – كما يشير هوف – «أنّها تبدأ من العمل الأدبيّ نفسه » (٧) فكثيرًا ما كرّر العلماء – كما يخبرنا شتريلكا – التنبيه على أنّ

---

(١) مصلوح، سعد: في البلاغة العربية والأسلوبيّات اللسانيّة، ص٦٩. وراجع أبو العدوس، يوسف: الأسلوبيّة، ص٧٧ .

(٢) عبد البديع، لطفي: التركيب اللغويّ للأدب، ص١٦٤. وراجع أيضًا ص ١٠٨ .

(٣) درويش، أحمد: الأسلوب والأسلوبيّة؛ مدخل في المصطلح وحقول البحث، فصول، مج ٥، ع ١، ١٩٨٤، ص٦٢ .

(٤) الطرابلسي، محمد الهادي: النصّ الأدبيّ وقضاياه عند ميشال ريفاتير، فصول، مج٥، ع ١، ١٩٨٤، ص١١٣ .

(٥) المرجع السابق، ص١٢٣ .

(٦) المسدي، عبد السلام: الأسلوب والأسلوبيّة ، ص٣٧ . والنقد والحداثة ، ص٥٨.

(٧) الأسلوب والأسلوبيّة، ص ٤٩ .

طبيعة العمل الأدبيّ والطريق المناسب لتعرُّفه يفرضان علينا أن ننطلق من العمل ذاته، ومن حساسيّة الدارس حيال هذا العمل، إذ إنّ جوهر العمل وخصوصيّة أسلوبه منصهران أحدهما في الآخر(١).

وعليه فإنّ التحليل الأسلوبيّ يبدأ بالخضوع للعمل كما هو في ذاته، وتغدو الطواعيّة للنصّ المدروس هي القاعدة الأساسيّة في الدراسة الأسلوبيّة، وذلك ببناء التحليل على العناصر التي تفرض نفسها وحدها، كما تغدو القدرة على الاستجابة لهذا النصّ أمرًا لا غنى عنه، إذ بدونها لن يكون النصّ إلاّ حروفًا ميتة، ومن ثمّ رأينا من علماء الأسلوب من يصرّح بأنّ الدارس الأسلوبيّ لا يمكن أن يدرس عملاً لا يتذوّقه(٢)، بل إنّ سبيتزر يجعل التعاطف مع الأثر المدروس عاملاً أساسيًّا في نجاح الدراسة القائمة عليه ويلحّ على هذه الفكرة ضمن إحدى النقاط التي يحدّد بها منهجه(٣)، إذ لا أسلوبيّة من دون غوصٍ في أبعاد الظاهرة الأدبيّة في حدّ ذاتها، ولا شرعيّة لأيّة نظريّة جماليّة ما لم تتّخذ النصّ أسًّا لها بل ما لم تجعله أهمّ قواعدها على الإطلاق.

ومن ثمّ فإنّ الأسلوبيّة تحتّم رؤية ماهيّة العمل الأدبيّ بوصفه «خلْقًا في ذاته ولذاته»(٤)، وهذا ما يجعل من الأثر المدروس نقطة الانطلاق في البحث الأسلوبيّ على تعدّد جمالياته واختلاف صوره، فإذا كانت عمليّة الخلق الفنّيّ تستعصي على التحليل بل هي غالبًا ما تندّ عن فهم المبدع ذاته، فإنّ العمل بعد تخلّقه وإنشائه يظلُّ قابلاً للتحليل دائمًا. هذا ما يؤكّده بالي، ويرى فيه أصل مشروعيّة البحث الأسلوبيّ الذي يلحظ –حسب رأيه– ما هو موجود لا ما هو بسبيل الوجود، أو ما هو قائمٌ بالفعل لا ما هو بصدد التكوين(٥).

---

(١) الأسلوب الأدبيّ " من كتاب مناهج علم الأدب "، تر: مصطفى ماهر، فصول، مج٥، ع ١، ١٩٨٤، ص٧٩ .

(٢) ينظر: الطرابلسي، الهادي: النصّ الأدبيّ وقضاياه، فصول، مج ٥، ع ١، ١٩٨٤، ص١٢٤. وعيّاد، شكري: مدخل إلى علم الأسلوب، ص٣٧–٤١ وراجع أيضًا فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٢١٦–٢١٧ .

(٣) ينظر: عبد البديع، لطفي: التركيب اللغويّ للأدب، ص١٠٩ . والمسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص١٦٩ .

(٤) عيّاد، محمود: الأسلوبيّة الحديثة؛ محاولة تعريف، فصول، مج ١، ع ٢، ١٩٨١، ص١٣٠–١٣١ .

(٥) ينظر: علم الأسلوب وعلم اللغة العام، ضمن " اتجاهات البحث الأسلوبيّ ": شكري عيّاد، ص٣١. وفضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٤١ .

ويأتي سبيتزر ليؤكّد كذلك أنّ النقد ملازم للعمل، ولهذا يتعيّن بدء البحث من العمل ذاته دون تطبيق آراء قبليّة أو أحكام خارجيّة، إذ لا سبيل إلى استيعاب النصّ إلاّ من داخله، وهذا ما يوجب على الدارس الأسلوبيّ أن يضع نفسه في قلب العمل ثمّ يلتمس مفتاحه في أصالة الصورة اللغويّة التي يقدّمها، وفي الأسلوب الذي يتحدّد تبعًا لها[١]. ويذهب ريفاتير المذهب ذاته إذ يؤكّد أنّ العناصر التي يتعيّن علينا رصدها ماثلةٌ في النصّ ذاته، وأنّ على الدراسة الأسلوبيّة أن تقتصر فحسب على اكتشافها وتحليلها[٢]، ومن ثمّ تضحي الأسلوبيّة عند ستاروبنسكي «علمًا شاملاً للدلالات المنبثقة من الأثر الأدبيّ»[٣]، كما يرى فيها عبد المطلب جسر النقد إلى فهم العمل الأدبيّ كونها تتجاوز عمليّة التحليل المحض لتكون أداة لكشف طبيعة العمل الأدبيّ عبر علاقاته وعناصره اللغويّة، وبهذا تغدو الدراسة الأسلوبيّة في منظوره نظرةً جماليّةً تتخلّق من خلال صياغة النصّ[٤].

وإذا كان العمل الأدبيّ هو أولاً وآخرًا بناء لغويّ فإنّ سبر أغواره لا يتأتّى إلاّ بوصف هذا البناء، ومحاولة اكتشاف الجوانب الصياغيّة المميّزة فيه والعلاقات اللغويّة اللافتة التي ينطوي عليها في سبيل إدراك الطابع الخاصّ للغة النصّ[٥] والوقوف على الشحنة الدلاليّة والعاطفيّة الماثلة فيه، وهذا ما لا يتهيّأ إلاّ بوصف المادّة اللغويّة المكوّنة له، ويجعل من ثمّ سمة الوصفيّة ملازمةً للبحث الأسلوبيّ بشكلٍ أساسيٍّ. ولهذا نرى شبلنر يجعل واجب التحليل الأسلوبيّ منصبًّا على وصف الأسلوب وتفسيره[٦]، كما نرى ثورن يؤكّد أنّ علم الأسلوب سيظلّ معنيًّا بصفةٍ أساسيّة بوصف الخصائص البنائيّة لنصوصٍ معيّنة، ولا سيّما النصوص الأدبيّة[٧]، وكذلك يذهب كلٌّ من آريفاي ودولاس وريفاتير إلى عدّ الأسلوبيّة مجرّد مواصفة لسانيّة[٨].

---

(١) ينظر: جيرو: الأسلوبيّة، ص٧٩ . وراجع أيضًا عبد البديع، لطفي: التركيب اللغويّ للأدب، ص١٠٨–١٠٩ . والمسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص١٦٧–١٦٨. دي أجيبيار، فيتور مانويل: الأسلوبيّة؛ علم وتاريخ، تر: سليمان العطّار، فصول، مج ١، ع ٢، ١٩٨١، ص١٣٦ .

(٢) فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٢٦٨–٢٦٩ .

(٣) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص٣٥٧ .

(٤) المصدر السابق، ص٣٥٦–٣٥٧ .

(٥) ينظر: عيّاد، محمود: الأسلوبيّة الحديثة؛ محاولة تعريف، فصول، مج ١، ع٢، ١٩٨١، ص١٢٤. وإسماعيل، عز الدين: مناهج النقد بين المعياريّة والوصفيّة، فصول، مج ١، ع ٢، ١٩٨١، ص١٩ .

(٦) علم اللغة والدراسات الأدبيّة؛ دراسة الأسلوب والبلاغة، علم اللغة النصّيّ، تر: محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنّيّة – القاهرة، ١٩٩١، ص٣٥ .

(٧) النحو التوليديّ والتحويليّ ضمن اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عيّاد، ص١٦٠. وراجع ضمنه أيضًا أولمن، ستيفن: اتّجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص١٠٤– ١٠٥ .

(٨) ينظر: المسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٤٨. وراجع أيضًا عيد، رجاء: البحث الأسلوبيّ؛ معاصرة وتراث، منشأة المعارف– الإسكندرية، ١٩٩٣، ص١٨٩ .

ولعلّ في إقرار الأسلوبيّة التعبيريّة للتزامنيّة(١) وتحديد بالي لها بأنّها منهج آنيّ ، رأيًا واضحًا في قيام البحث الأسلوبيّ على الوصف لا غير(٢). فالقيمة الأسلوبيّة للعنصر اللغويّ الواحد تختلف باختلاف النصوص والعصور والأنواع الأدبيّة كما يشير مولينيه الذي يؤكّد «أنّه لا يمكن لأيّة تركيبة لغويّة تحمل طابعًا أسلوبيًّا أو قيمة نصيّة في خطاب معيّن أن تحتفظ بهذا المدى نفسه أينما أتت ومهما كان الخطاب الأدبيّ الذي تأتي فيه. فالقيمة الأسلوبيّة لأيّة تركيبة كلاميّة تخص النصّ الذي وردت فيه وحده، والتي تكون فيه عنصرًا من عناصر هيكليّته وبنيته الأسلوبيّة »(٣).

ومن ثمّ فإنّنا إذ نحلّل نصًّا أدبيًّا ما تحليلاً أسلوبيًّا مهما يكن تحليلنا دقيقًا وعميقًا – لا نستطيع أن نقفز منه إلى أحكام عامّة، بل إنّ الخطأ يترصّد لمن يحاولون ذلك، كما يرى عيّاد. وعليه فإنّنا إذ نحاول أحيانًا أن نرسم الخطوات العمليّة للدراسة الأسلوبيّة لنصٍّ ما يجب أن ندرك أنّ أيّ تخطيط علميّ لا ينبغي أن يحوّلها إلى عمليّة آليّة(٤). فالبحث الأسلوبيّ –كما يؤكّد كايسر– ليس عمليّة برهنة رياضيّة على مقولات مسبقة، وإنّما يحتاج من يتصدّى للبحث في أسلوب عمل أدبيّ معيّن أن يشحذ كلّ حساسيّته وقدرته الحدسيّة بعد أن يتذرّع " بالتكنيك " المعلّم في التحليل، وأن يدع للعمل الأدبيّ المدروس أن يمارس تأثيره الشامل العميق عليه(٥). ذلك أنّ فهم العمل الأدبيّ –كما يخبرنا عيّاد– قائمٌ على الحدس إلى حدٍّ بعيد، في تبيُّن العلاقات الداخلية بين الوحدات اللغويّة التي يتكوّن منها النصّ، والتي تعدّ عمدة التفسير الأدبيّ، ومهما يكن بحث هذه العلاقات قائمًا على الحدس فهو حدس يمكن اختبار صحّته ونحن ماضون في القراءة(٦).

---

(١) ذلك أنّ بالي ركّز اهتمامه على دراسة ما سمّاه المحتوى العاطفيّ ، ورأى أنّ الفرد والجماعة يسهمان في إعطاء قيمة تعبيريّة متجدّدة للأسلوب، ولهذا جعل هدف أسلوبيته دراسة القيم التعبيريّة الكامنة أو المثارة في الكلام في حقبة معيّنة دراسة وصفيّة . ينظر: درويش، أحمد: الأسلوب والأسلوبيّة، فصول، مج ٥، ع ١، ١٩٨٤، ص٦٤– ٦٥ .

(٢) أبو العدوس، يوسف: الأسلوبيّة؛ الرؤية والتطبيق، ص٩٦–٩٧ . وينظر: ناظم، حسن: البنى الأسلوبيّة؛ دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، ط١، المركز الثقافيّ العربيّ – الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص ٣٢ .

(٣) الأسلوبيّة، تر: بسام بركة، ط١، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر– بيروت، ١٩٩٩، ص٢٢ .

(٤) مدخل إلى علم الأسلوب، ص٤١–٤٦ .

(٥) فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٢١٧–٢١٨ .

(٦) اللغة والإبداع، ص٢٩ بتصرّف .

فعلى الرغم من أنّ التحليل الأسلوبيّ يرفض الاعتماد الكلّي على منهج التذّوق الشخصيّ إلاّ أنّه لا يضحّي بأهميّة الحدس ولا بضرورة التقويم الشخصيّ خلال عمليّة التأويل الأسلوبيّ في نهايتها على أن تكون إجراءات التحليل بين ذلك خاضعة لمنهج علميّ قابل للاختبار في صدقه وإصابته وضامن لأعلى نسبة من الموضوعيّة(١).

وتأسيساً على ما أسلفنا فإنّ الدراسة المتمهّلة لنصٍّ ما بهدف اختبار أسلوبه تفترض التوقّف بحكمةٍ أمام الاستخدامات اللغويّة فيه، ممّا يقتضي – كما يقول جاكبسون – التركيز على المجموع لالتقاط الرسالة التي يحملها النصّ، ولكي تصبح هذه الوقفة بيّنة النتائج في نهاية الأمر فمن الضروريّ أن تكون مراحلها الإجرائيّة بالغة الوضوح مع الحرص على عدم تدمير المبادرة الحدسيّة المرنة أو فقدانها، وعندما يصل هذا الحدس إلى درجة كافيةٍ من التماسك الصافي فإنّه يمكن أن يتيح لصاحبه مفاتيح مؤشّرة تقع على بعض الملامح ذات الأهميّة الجوهريّة في تحديد أسلوب النصّ (٢).

وهذا ما عبّر عنه عيّاد إذ أضاف إلى ما كان قد أشار إليه حول أهميّة الحدس قوله:
«وعندما نقف حائرين أمام حشد من الأنساق والسمات اللغوية ...، فيجب أن نعلم أنّنا بدأنا نقيم علاقة حميميّة مع النصّ، وأنّ حيرتنا لن تطول [و] سنرى النصّ فجأةً وقد شمله نور منبعث من مصدرٍ ما، سيتبيّن لنا أنّ كلّ الجزئيّات [ ] قد تجمّعت في نظام...، وأنّ هناك لغةً واحدةً فيه، تعلو فوق كلّ الاختلافات، وتتغذّى من كلّ الاختلافات، ولكن هل كان يمكن أن نصل إلى هذه اللغة الواحدة لو لم نسلك إليها ذلك الطريق الطويل؟ إنّ النصّ لم يعد سلسلة لغويّة في هذه الحالة، بل هو جوهر واحد يلتقي نسقٌ من أوّله بنسقٍ من آخره [و] تسري ذبذبة كذبذبة الأوتار من كلمةٍ إلى عبارة، [و] يتردّد صداها في مئات الكلمات والعبارات....ربّما تتبيّن هذا بعد القراءة السابعة أو الثامنة، ولكنّك ترفع رأسك وتهتف: يا الله، لقد كنت أشعر بهذا منذ القراءة الأولى، أحياناً ما يمكننا أن نشير بثقة إلى العنصر اللغويّ الذي فرض سلطانه على الجميع، بعض الأسلوبيّين يقترحون ما يسمّونه " الكلمة المفتاح "... وهي في الحقيقة لا تفرض شيئاً [على النصّ] إنّها تخلق النصّ، أو بالأحرى إنّ النصّ يتخلّق في رحمها ويكون كما شاء الله أن يكون ...» (٣).

---

(١) فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٢١٧–٢١٨ .
(٢) المصدر السابق، ص٢١٩ .
(٣) اللغة والإبداع، ص١٣٠–١٣١ .

ولعلّنا لا نبالغ بعد هذا إذ نذهب إلى أنّ الحدس يبدو في منظور الدراسات الأسلوبيّة أداةً أساسيّة ومهمّة ، بل لعلّها الأكثر أهميّة من أجل الدخول إلى عالم النص المدروس ، ومحاولة فهمه واستيعابه، ولهذا شكّل الحدس حجر الزاوية في منهج سبيتزر الذي يصفه مولينيه بأنّه عالم أسلوبيّة في الصميم وبأنّه كان ممارسًا للأسلوبيّة أكثر منه منظّرًا »[١]، والذي لا تكاد تخلو أيّة دراسة أسلوبيّة من الوقوف على مبادئه والنقاط التي يحدّد بها منهجه، والتي تقوم على معاينة النص والتشبّع به إلى جانب التعويل الكبير على الحدس بوصفه "الخطوة الأولى" التي يتوقّف عليها كلّ شيء، والتي يصرّ سبيتزر من منطلق فهمه لها على استحالة تزويد القارئ بأساسٍ منطقيٍّ ذي خطواتٍ محدّدة يمكن تطبيقها على العمل الفنّي [٢]، فهذه الخطوة الحدسيّة التي تعدّ أصعب الخطوات لا يمكن التخطيط لها أو الإشارة إليها منهجيًّا بأيّ شكل من الأشكال إذ هي « ثمرة الموهبة والدربة والإيمان »، حسب تعبيره، ولهذا لا يمكن أن تقتسر اقتسارًا، بل لا بدّ من البدء بقراءة النص قراءةً لا هوادة فيها ولا توقّف إلى أن نشعر بأنّ جزئيّة ما قد لفتتنا، ونعتقد بأنّ هذه الجزئيّة ذات علاقة جوهريّة بالعمل الفنّي [٣].

وليس ثمّة أيّة خطّة يمكن الركون إليها من أجل الوصول إلى ذلك. وقد أكّد سبيتزر ذلك بنفسه إذ قال: « ولست أعلم طريقةً تضمن الحصول على الانطباع ولا الاعتقاد اللذين أشرت إليهما...، فكم مرّة حدّقت متأمّلًا صفحة تأبى أن تبوح بسرّها، وذهني كالصفحة البيضاء، وليس ثمّة طريق للخروج من هذا العقم إلاّ القراءة ثمّ القراءة بصبرٍ وثقة ... فإذا بكلمةٍ واحدة، وإذا بسطر واحد يبرز، ونتبيّن من هذه اللحظة أنّ صلة قد انعقدت بيني وبين [النصّ]، ومنذ تلك اللحظة[٤] مع الملاحظات الجديدة التي تنضاف إلى الأولى، والخبرات السابقة... لا أحسّ أنّ

---

(١) الأسلوبيّة، ص٧٤ .

(٢) ينظر: سبيتزر، ليو: علم اللغة وتاريخ الأدب ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ : شكري عيّاد، ص ٧٨-٧٩. وشبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبيّة، ص١٣٤-١٣٥.

(٣) ينظر: صولة، عبد الله: الأسلوبيّة الذاتيّة أو النشوئيّة، فصول، مج ٥، ع ١، ١٩٨٤، ص٨٨ . وأولمن، ستيفن: اتّجاهات جديدة في علم الأسلوب ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ شكري عيّاد، ص١١٢ . وللتوسع راجع هوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبيّة، ص٧١-٧٣. وجيرو: الأسلوبيّة، ص٧٩-٨٠، ٨٥ . مولينيه: الأسلوبيّة، ص٧٤-٧٦. السيد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ ، ص١٠٤ وما بعدها . والجطلاوي، الهادي: مدخل إلى الأسلوبيّة، ص٦٦ . وأبو العدس، يوسف: الأسلوبيّة؛ الرؤية والتطبيق، ص١١١ وما بعدها . والعجيمي، محمد الناصر: النقد العربيّ الحديث ومدارس النقد الغربيّة ، ص١٩٢ وما بعدها .

(٤) يطلق الدارسون على هذه اللحظة الفريدة التي تجعلنا على مقربة من إدراك كُنْه العمل تسميات عدّة لعلّ أقربها إلى الدقّة " الومضة " كما يسمّيها عبد الله صولة في مقالته "الأسلوبيّة الذاتيّة أو النشوئيّة"، فصول، مج ٥، ع ١، ١٩٨٤، ص٨٨ وثمّة تسميات أخرى مثل" لحظة الكشف" و" الفرقعة " و" الملمح الكموني " و" المفتاح الخفيّ" وغيرها. ينظر: العجيمي، محمّد الناصر: النقد العربيّ الحديث ومدارس النقد الغربيّة، ص٢٠٠ .

وقتاً طويلاً يلاحظ أن حدث الدقّة المميّزة التي تعلن أنّ الجزئيّ والكلّيّ قد وجدا قاسماً مشتركاً يوصل إلى الأصل الاشتقاقيّ للعمل »[١] .

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ للدارس – حسب سبيتزر مطلق الحريّة في أن يشقّ طريقه إلى الأثر الأدبيّ خطٍّ توجّهه إليه فطنته، وعليه حينئذٍ أن يمضي في طريقه بدقّة متناهية وإذعان للعمل الفنّيّ كما يقدّم نفسه مؤكّداً أنّ العمل كلٌّ متماسك، وأنّ الدراسة المستفيضة لأيّ جزءٍ يجب أن تؤدّي إلى فهم الكلّ [٢].

ولا نكاد نجد عند كلّ من داماسو ألونسو وإمبسون ما قد يختلف عمّا أشار إليه سبيتزر في هذا الشأن، فمجمل ما يقدّمانه يؤكّد أنّ الحدس وحده هو دليلنا إلى صميم العمل الأدبيّ وأنّ تتبُّعه بعد ذلك هو محاولة تحليليّة لبيان كيفيّة التوصّل إلى هذا الحدس[٣].

وإذا كان في مجمل ما حاولنا أن نبسطه حتّى الآن من الأسس والمنطلقات التي ينبني عليها البحث الأسلوبيّ، وكذلك الأدوات والوسائل التي يستعين بها ما قد يسم الأسلوبيّة بالانطباعيّة والذاتيّة إلى حدٍّ بعيد، إذ هي تؤمن – كما أسلفنا – بتفرّد النصّ وتنطلق منه وحده بعيداً عن أيّة معايير قبليّة، وتجعل رائدها فيما تقدّم الوصف فحسب متّخذة الحدس أداةً لابديل عنها لدخول عالم النصّ واستكناه عناصره الأسلوبيّة اللافتة ومن ثمّ محاولة التفسير والتعليل لا غير، إذا كان في مجمل ذلك ما ينفي عن الأسلوبيّة سمة الموضوعيّة والعلميّة ممّا قد يفقدها بالتالي مشروعيّة وصفها منهجاً نقديًّا في تناول النصّ ودرسه، فإنّ ثمّة ما يردُّ هذه الفكرة ويدحضها، ويوضح أنّ في الأسلوبيّة من الأسس والضوابط ما قد يعصمها عن الشطط في التعويل على الجانب الشخصيّ والسقوط في دائرة الآراء الفرديّة والقيم الانطباعيّة الخاصّة، ذلك أنّ الأسلوبيّة لا تتطاول على النصّ فتعالجه إلاّ ولها منطلقات مبدئيّة تحتكم فيها إلى مضامين

---

(١) علم اللغة وتاريخ الأدب ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ : شكري عيّاد، ص٧٩–٨٠ .

(٢) ينظر: هوف، غراهام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٧٤. والسيد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ ، ص١١١–١١٢ . وراجع أولمن، ستيفن: اتّجاهات جديدة في علم الأسلوب، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ : شكري عيّاد، ص١١٤.

وفي هذا يقول سبيتزر: «إنّ عقيدتي التي لا تتزعزع , والتي تؤيّدها تجربتي مع طلابي عندما كنت أختار لهم من أي موضع نقطة انطلاق معيّنة يقترحها أحدهم، أنّ أيّة ملاحظة جيّدة إذا عُمّقت تعميقاً كافياً ستؤدّي إلى لبّ العمل الفنّيّ دون خطأ، وليس لهذه المواضع امتياز خاصٌّ يتعيّن البدء منها» السيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ ، ص١٢ .

(٣) راجع حول ذلك هوف، غراهام: الأسلوب و الأسلوبيّة، ص٨٢– ٨٣، ٩٤. وفضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١٦٠–١٦٢ . دي أجيبار، فيتور مانويل: الأسلوبيّة؛ علم وتاريخ، فصول، مج ١، ع٢، ١٩٨١، ص١٣٨–١٣٩ والسيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ ، ص٨١–٨٢، ٨٧، ١٢٣–١٢٤ .

معرفيّة مقتفية بهذا – كما يرى المسدي – ضوابط العلوم شأنها في ذلك شأن علم النفس[١] وعلم الاجتماع وعلم الجمال، إذ إنّ أيًّا منها لا يقارب النصوص بالشرح أو يكاشفها بالتأويل إلاّ وله مصادراته النوعيّة[٢].

ومن ثمَّ فإنّ دراسة الخواصّ المحدّدة لأسلوب النصّ الأدبيّ لا يمكن أن تتمّ –طبقًا لنظريّة المعرفة –انطلاقًا من النصّ ذاته فحسب، إذ لا يتأتّى وصفه إلاّ بالاعتماد على عمليّات تجريبيّة قارنة، وهذا ما يحدث بالفعل إذ لا مناص من أن يقوم الدارس بمقارنة النصّ الذي يقف عنده بثروته المعرفيّة والفكريّة التي تكوّنت على أساس النصوص المقروءة من قبل، وقد تقوم المقارنة أحيانًا لموجهة من الأفكار المسبقة عن كيفيّة تكوين الأسلوب الجيّد، إلاّ أنّ هذه المقارنات لا تتمّ عادة بطريقة واعية منتظمة، ولا ينصّ عليها في الدرس الأسلوبيّ، إلاّ أنّها تظلّ ماثلة فاعلة دون الإشارة إليها[٣].

وإذا كان التعويل على الحدس الفنّيّ والحسّ اللغويّ يشكّل مرتكزًا أساسيًّا في البحث الأسلوبيّ فإنّ جوهر المشكل حينها يكمن – كما يشير دي لوفر – في « تجاوز الانطباع الذاتي الحاصل لكشف العلل الموضوعيّة التي يقوم عليها هذا الانطباع، وهو أمرٌ إذا [تحقّق] غدت قضيّة الذاتيّة والقضايا المماثلة لها مشاكل زائفة »[٤] .

والواقع أنّ الأسلوبيّة لا تذهب إلى أبعد ممّا أشار إليه دي لوفر من الربط بين الانطباع الحاصل والعلل الموضوعيّة التي نجم عنها، ذلك أنّ ما تقدّمه لا يعدو أن يكون استجابات لخواصّ أسلوبيّة ماثلة داخل لغة النصوص، ومقاربتها بوسائل لسانيّة أو لغويّة منضبطة. وبهذا فإنّ ما تقدّمه الأسلوبيّة يمكن أن يوصف بأنّه إسهامٌ في إضاءة ظاهرةٍ تتطلّب تفسيرًا »[٥] حسب تعبير صلوح، وهذا ما يذكّرنا بما ذهب إليه " ستايجر " من عدّ عمليّة التفسير مركز الثقل في الدرس الأسلوبيّ [٦]، وبما ذكره " كولريدج " حين «طالَب بأن يحوي العمل في ذاته

---

(١) ثمّة اتجاه يربط بقوّة بين الأسلوبيّة وعلم النفس في وحدة عضويّة، ويعدّ الفرنسي "ماروزو" من أكبر دعاته. ينظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، ط دار عالم المعرفة – القاهرة، ١٩٩٢، ص١٢٠ .

(٢) المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٦ .

(٣) ينظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، ط دار عالم المعرفة، ص١٢٠.

(٤) المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٦١.

(٥) الأسلوبيّة: مجلة فصول، ندوة العدد، مج ٥، ع ١، ١٩٨٤، ص٢٢١.

(٦) ينظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١١٩.

العلّة والسبب في أنّه على هذه الشاكلة، وليس على تلك »[١] ويضاف إلى ذلك أنّ البعد الإحصائي الّذي[٢] بات يشكّل جانبًا مهمًّا من الدراسة الأسلوبيّة رغم التحفّظات أو حتّى الاعتراضات أحيانًا على ما يقدّمه يعدّ من المعايير الموضوعيّة التي تسهم في تشخيص الأساليب وتقديرها كميّة " إن صحّ التعبير، في تناول الأسلوب ودرسه. ومن ثمّ فإنّ الأسلوبيّة تقوم "بعقلنة" المعطى الفنّي أو « إرساء قواعد الموضوعيّة فيما يدرك بغير الموضوعيّة » [٣] كما يرى المسدي. ولعلّنا لا نعجب بعد هذا إذ نجد من الباحثين من يجعل الموضوعيّة" جزءًا من تعريف الأسلوبيّة[٤] التي لن نسعى إلى بسط المزيد من ملامحها وسماتها، وإنّما سنحاول فيما يأتي أن نستقري الأسباب التي ارتبطت بها هذه الملامح والسمات، وعلى رأسها المسلك الوصفي الذي تحدّ الأسلوبيّة به نفسها، بعيدًا عن الأحكام المعياريّة أو النزعة التقويميّة.

ولعلّ في مجمل الوقائع والظروف المجتمعيّة التي تزامنت مع ظهور الأسلوبيّة وتناميها بوصفها منهجًا نقديًّا أثرًا في ذلك. فإذا كانت النماذج المثاليّة، والضوابط المنظّمة التي قدّمتها البلاغة قد جاءت تعبيرًا عن مظاهر ثقافة العصر الذي قامت فيه ونمت، وتعبيرًا عن فكرته الثابتة عن الإبداع اللغوي والأدبي حينها، فإنّ ظهور الأسلوبيّة وانتعاشها قد تزامن مع التغيّر العامّ الذي حصل في مناهج العلوم الإنسانيّة بصفة عامّة، واللغويّة بصفة خاصّة، وما نتج عن ذلك من انقلاب جذريٍّ في كثيرٍ من الأسس المعرفيّة المتّصلة بالإبداع الفنّي والأدبي، والتي جاءت متّسقة مع طبيعة التحوّل الحضاري والاجتماعي في العصر الحديث، إذ لم تعد القيم الجماليّة وغيرها واقعًا أبديًّا مطلقًا، بل غدت تتجدّد وتتغيّر باستمرار تبعًا للتجربة التي يرتبط بها، وتبعًا لرؤية الإنسان إلى العالم والمجتمع، وتختفي من ثمّ طريقة التعرّف على الشكل اللغويّ

---

(١) هو، غراهام: مقالة في النقد، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة ، د.ت، ص ٢٤ .

(٢) راجع حول هذا البعد كتاب سعد مصلوح : الأسلوب؛ دراسة لغويّة إحصائيّة، ط٣، عالم الكتب – القاهرة، ١٩٩٢، وفي النصّ الأدبي ؛ دراسة لغويّة إحصائيّة "، النادي الثقافي– جدة، ١٩٩١.

(٣) المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٦١.

(٤) ينظر: سليمان، فتح الله: الأسلوبيّة، ص ٤٣، يعرّف الأسلوبيّة بأنّها «علم وصفيٌّ يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميّز النصّ الأدبي بطريقة التحليل الموضوعي للأثر الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبيّة ».

النموذجيّ في قائمة من الصيغ المسبقة والأُطُر التقعيديّة المحدّدة، وهو يؤهّل لأن تحلّ الاختباريّة والنسبيّة محلّ الحتميّة، ولتغدو الفلسفة الوجوديّة بديلةً عن الفلسفة الماهيّة، إن صحّ التعبير[1].

وعليه فقد كان التحوّل من القاعدة إلى الظاهرة لا يتبع النموذج العلميّ المعترف به في الدراسات الإنسانيّة فحسب، بل يتبع أيضًا نوعًا من الضرورة المعرفيّة، إذ لم يعد بالإمكان فرض القوانين والنظم التي تحكم العمليّة الإبداعيّة، وإنّما أصبح المبدعون هم المشرّعون لمبادئهم، المبتكرون لقوانينهم، ولذلك كان لزامًا حينها أن يختفي الطابع المعياريّ والتقويميّ وأن يبرز في المقابل المسلك الوصفيّ الذي انتهجته الأسلوبيّة تماشيًا مع مجمل ما أشرنا إليه ممّا بات يحكم عمليّة الإنتاج الأدبيّ والإبداعيّ عمومًا[2].

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ الرومانتيكيّة التي أذكت على نحوٍ خاصٍّ الاتّجاه الذي يسعى إلى تأكيد المذاق الخاصّ للأديب المبدع[3]، وعدم الاكتفاء بما تقدّمه البلاغة من قوالب معدّة سلفًا، إضافة إلى التداخل الكبير بين فروع المعرفة الإنسانيّة كعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها، وتأثيرها جميعًا في التيارات النقديّة القائمة، هذا عدا عن تنوّع الأجناس الأدبيّة، وما أملاه ذلك من اختلافٍ في وسائل بناء النصّ وأدواته[4]، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ عموم ذلك استدعى الانتقال من الصبغة المعياريّة المثاليّة إلى المنحى الوصفيّ الاختباريّ[5].

يُضاف إلى ما أسلفنا التذكير بما نوّهنا به غير مرّةٍ في هذا البحث وهو أنّ الأسلوبيّة قد نشأت في حضن علم اللغة واللسانيّات عمومًا، واعتمدت في الكثير من مرتكزاتها وأسسها على ما قدّمته أبحاث دي سوسير الذي نادى بدراسة اللغة ترامنيًّا دراسة علميّة وصفيّة تُقصي

---

(١) ينظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١٩٦-١٩٨.

(٢) طلبة، محمّد سالم: الحجاج في البلاغة المعاصرة، دار الكتاب المتّحدة – بنغازي، ٢٠٠٨، ص٢٠ بتصرّف.

(٣) يمكن أن نشير في هذا الصدد إلى ما ذهب إليه الشاعر والكاتب الرومانتيكيّ "شاتوبريان" حين بيّن أنّه قد يكون هناك عملٌ أُجيد تأليفه على أكمل وجه ونُسّقت فيه أحسن ألوان الزينة، وملئ بألف لون من ألوان الكمال، ولكنّه يولد ميتًا إذا كان يفتقد مذاق الأسلوب الخاص. درويش، أحمد: النصّ البلاغيّ بين التراث العربيّ والأوروبيّ، ص١٧٦.

(٤) ينظر: درويش، أحمد: النصّ البلاغيّ بين التراث العربيّ والأوروبيّ، ص١٤- ١٥، ١٧٦- ١٧٧.

(٥) ولعلّنا نلمس ما يؤكّد الحاجة هذا اللون من الدراسات الوصفيّة حين نقف على ما قام به "هاتزفيلد" عندما حاول أن يحصي الكتب التي تدور حول الدراسات الأسلوبيّة في الفترة الواقعة ما بين (١٩٠٠-١٩٥٢) فوجد أنّها تصل إلى ألفَي كتاب. درويش، أحمد: النصّ البلاغيّ بين التراث العربيّ والأوروبيّ، ص١٧٨.

الاحتكام إلى المعايير، وتتورّع عن استصدار الأحكام القطعيّة(١)وقد يكفي أن نذكّر بأنّ شارل بالي الذي يعدّ المؤسّس الأوّل لعلم الأسلوب كان قد تتلمذ على دي سوسير، وأخذ الكثير عنه، ناهيك عن التعريفات المتعدّدة التي تقدّم للأسلوبيّة بوصفها منهجًا لسانيًّا»(٢)كما يعرّفها دولاس، وفرعًا من فروع اللسانيّات وجزءًا لا ينفصل عنها، بل يرتبط بها موضوعًا ومنهجًا فتغدو الأسلوبيّة عند أولمن «من أكثر أفنان اللسانيّات صرامة »(٣)، ويعدّها ريفاتير لسانيّات تُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معيّن وإدراك مخصوص »(٤)، ثمّ استطاعت اللسانيّات تبعًا للعلاقة العضويّة التي تربطها بالأسلوبيّة أن تزوّدها بطابع العلميّة الوصفيّة في دراسة النصوص من خلال لغتها، وقدّمت – حسب تعبير أحد الباحثين – «حبل النجاة من ربق الانطباعيّة والمعياريّة »(٥).

وإذا كانت الشكلانيّة الروسيّة قد شكّلت رافدًا «من أهمّ روافد البحث اللغويّ والأسلوبيّ »(٦)، فربّما أسهمت هي الأخرى في ردف الأسلوبيّة بما يجعلها تقف عند حدود الوصف للنصّ المدروس، وذلك من خلال جملة المبادئ والآراء التي تتبنّاها هذه الحركة، والتي تدور في مجملها حول الجوهر الداخليّ للعمل، والرفض لأيّة مسلّمات مسبقة، أو أيّة محاولة للتنظير، فالنصّ من وجهة نظر هذه المدرسة يخلق أسلوبه، والبحث عن الحقيقة الأدبيّة التي يحملها النصّ هو الغاية بعيدًا عن أيّ اعتبار آخر »(٧).

---

(١) ينظر: صمّود، حمّادي: في نظريّة الأدب عند العرب، ص ١٩٥–١٩٩. وبلوحي، محمّد: الأسلوب بين التراث البلاغيّ العربيّ والأسلوبيّة الحداثيّة، مجلّة التراث العربيّ، ع ٩٥، السنة (٢٤)، ٢٠٠٤، ص٦٠–٦١ . وراجع الجطلاوي، الهادي: مدخل إلى الأسلوبيّة، ص٢٧. وعيّاشي، منذر: مقالات في الأسلوبيّة، ص١٢، ٢٩، ١٢١. وعيد، رجاء: البحث الأسلوبيّ، ص١٨٩–١٩٣ .

(٢) المسدّي: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٤٨ .

(٣) المسدّي: المرجع السابق، ص٢٤ .

(٤) المرجع السابق، ص ٤٩ .

(٥) خولة، عبد الله: اللسانيّات والأسلوبيّة، مجلة الموقف الأدبيّ، ع ١٣٥–١٣٦، ١٩٨٢، ص١٤٣.

(٦) عبد المطلب، محمّد: البلاغة والأسلوبيّة، ص١٧٩–١٨٠، وللتوسع راجع ص٢٤٧. والمسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص١٧١–١٧٢ .

(٧) المصدر السابق، ص١٨٠–١٨١ بتصرّف .

بين البلاغة و الأسلوبيّة:

لعلّ في عموم ما عرضنا له حتّى الآن ما قد يضعنا أمام جملة من المفارقات أو نقاط الاختلاف بين الدرسين البلاغيّ والأسلوبيّ فيما يقدّمه كلٌّ منهما من ملامح تجمل التصوّر العامّ للعمليّة الإبداعيّة بكلٍّ من منظوره. فإذا صحّ أنّ البلاغة والأسلوبيّة تختلفان غايةً على نحو ما أوضحنا، فإنّ جانبًا من المفارقات بين كلتيهما إنّما يعود إلى الغاية التي ارتبطت بها كلٌّ منهما؛ فالبلاغة تبعًا للغاية التعليميّة الإرشاديّة التي ارتبطت بها تقدّم في جانبٍ كبيرٍ من نتاجها تصوّرًا ماهيًّا بموجبه تسبق ماهيّات الأشياء وجودها، في حين تقدّم الأسلوبيّة –انطلاقًا من غايتها التشخيصيّة الحاليّة– تصوّرًا وجوديًّا لا تتحدّد بمقتضاه للأشياء ماهيّاتها إلاّ من خلال وجودها[١]، ذلك أنّ البلاغة «ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييميّة، في حين تسعى الأسلوبيّة إلى تعليل الظاهرة الإبداعيّة بعد أن يتقرّر وجودها»[٢]. ومن ثمّ قدّمت البلاغة في الكثير من مصنّفاتها قوانين ومعايير محدّدة كانت من حيث النشأة موجودة قبل وجود العمل الأدبي في صورة مسلّمات أو اشتراطات أحيانًا تهدف إلى تقويم النصّ الأدبيّ لكي يصل إلى الغاية المرجوّة، وكثيرًا ما كانت تقوم بتقييمه والحكم عليه بعد وجوده تبعًا لمدى مطابقته لما قعّدته وقنّنته، واستنادًا إلى جملة المعايير والمقاييس التي ضبطتها، أمّا الأسلوبيّة فهي تتعامل مع نصّ بعد أن يولد، ولعلّنا نستطيع أن نقول إنّ وجودها يأتي تاليًا لوجود الأثر الأدبيّ، ومن ثمّ فهي لا تنطلق من قوانين مسبقة، أو افتراضات جاهزة، ولا تسعى إلى تقويم العمل الأدبيّ أو الحكم عليه[٣]، بل تقف عملها على فحص الأدوات والبنى التي بها يتشكّل قوام النصّ، ومن خلالها تتبدّى السمات الأسلوبيّة التي تميّزه، وهذا ما يجعلها تعزف عن المعياريّة وتحصر مهمّتها فحسب في بحث الظاهرة الإبداعيّة بحثًا يعتمد في أساسه الحسّ اللغويّ والحدس الفنّيّ، ويقدّم لها وصفًا موضوعيًّا لا يهدف البتّة إلى إرسال الأحكام التقييميّة بالمدح أوالتهجين[٤].

---

(١) المسدّي، عبد السلام: النقد والحداثة، ص٥٣ .

(٢) المصدر السابق، ص٥٦. وراجع الأسلوبيّة والأسلوب، ص٥٣ .

(٣) ينظر: سليمان، فتح الله: الأسلوبيّة، مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة، ص٢٧ .

(٤) ينظر: المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب ، ص٥٣-٦٠ . والنقد والحداثة، ص٥٦-٥٧ .

ومن هنا كان المنحى الذي يسلكه الدرس البلاغيّ في نظر أغلب الدارسين منحىً متعالياً يغلب عليه الطابع المعياريّ، في حين وسمت الأسلوبيّة بأنّها ذات منحىً اختباريّ يتحدّد حسب بالطابع الوصفيّ التجريبيّ [1].

وإذا كان في مجمل ما قدّمناه ما يشير إلى أنّ محور الاختلاف بين البلاغة والأسلوبيّة فيما يتعلّق بصلتيهما للعمليّة الإبداعيّة إنّما يكمن في معياريّة الأولى ووصفيّة الثانية، وما ينبني على ذلك من خصائص وسمات توسم بها عادة كلّ منهما، فإنّنا نمتلك الجرأة لنقول إنّ نقطة الاختلاف هذه تحمل في صميمها جوهر الوفاق بينهما، ذلك أنّ المعياريّة التي لطالما اتّهمت بها البلاغة، ووسمت لأجلها بالتعالي على النصّ استناداً إلى جملة القوانين والقواعد، والكمّ الهائل من الضوابط التي قدّمها الدرس البلاغيّ بوصفها شروطاً أساسيّة لإنتاج النصّ البليغ، أو لنقُل بدقّة أكبر القول البليغ، نقول إنّ هذه المعياريّة لم تبنَ إلاّ على أساس وصفيٍّ، ولم تكن البلاغة في جلّ ما قدّمته تنطلق من تصوّر تجريديّ، وإنّما انطلقت من عمليّة استقرائيّة ومتابعة وصفيّة للنصوص الأدبيّة، تلك المتابعة المتأنيّة للدرس البلاغيّ من شأنها أن تثبت أنّ محاورة النماذج الأدبيّة الراقيّة بشكلٍ تطبيقيٍّ وقراءتها قراءةً توصيفيّة كانت عماد هذا الدرس في جملة الرؤى التي تمخّضت عنه بعد ذلك.

وإذا كان السكّاكيّ غالباً ما يتبوّأ صدارة القائمة عندما نشير إلى تلك الصبغة المعياريّة التي اتّسمت بها البلاغة وما تبعها من ضبط وتقعيد، فإنّنا نؤثر أن يكون هو أيضاً شاهدنا على ما ذهبنا إليه الآن من قيام تلك المعياريّة في الدرس البلاغيّ على أساسٍ وصفيٍّ استقرائيٍّ.

---

[1] راجع حول ذلك الكثير من المباحث والدراسات مثل عبد المطلب، محمّد: البلاغة و الأسلوبيّة، ص ٢٥٨ . وفضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١٩٦-٢٠٠. والمسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٥٤ . والنقد والحداثة، ص٥٤ وصمّود، حمّادي: التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٣٤٦-٣٤٧، ٣٩١-٣٩٢، ٤٩٥ وأبو العدوس، يوسف: الأسلوبيّة؛ الرؤية والتطبيق، ص٥٣-٥٣، ٧٠ . والجطلاوي، محمد الهادي: مدخل إلى الأسلوبيّة تنظيراً وتطبيقاً، ص١٥-١٦. وبليث، هنريش: البلاغة والأسلوبيّة، ص٢٣-٢٧، ٤٩. وهوف، غراهام : الأسلوبيّة والأسلوب، ص ١٩-٢٠ ومونان، جورج: مفاتيح الألسنيّة، تر: الطيّب بكوش، منشورات سعيدان- تونس، ١٩٩٤ ، ص ١٣٢- ١٣٤ وخفاجي، وفرهود: الأسلوبيّة والبيان العربي، ص١٢ وكيوان، عبد العاطي: الأسلوبيّة في الخطاب العربيّ ، ط١، مكتبة النهضة المصريّة – القاهرة، ٢٠٠٠، ص١١٨-١٢٠ ومصلوح، سعد: في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللسانيّة، ص ٦٨ . وعبابنة، محمد سامي: التفكير الأسلوبيّ ؛ رؤية معاصرة في التراث النقديّ والبلاغيّ في ضوء علم الأسلوب الحديث، ط١، عالم الكتب الحديث – الأردن، ٢٠٠٧، ص٩٠ وبلوحي، محمّد: الأسلوب بين التراث العربيّ والأسلوبيّة الحداثيّة، مجلة التراث العربيّ ، ع ٩٥، السنة ٢٤، ٢٠٠٤، ص٦٠-٦١ .

السكاكي الذي حدّد الغاية من كلّ ما قُدّم في إطار علم المعاني بالاحتراز عن الخطأ – كما سبق أن ألمحنا – يؤكّد أنّ هذا العلم لا بدّ أن يقوم في أساسه على عمليّة الاستقراء أو التتبُّع حسب تعبيره فـ « علم المعاني هو تتبُّع خواصّ تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره»[(١)]، فمقولة " التتبُّع " كما هو ملحوظٌ تأتي فاتحة هذا التعريف لتشير إلى أهميّة الناحية الاستقرائيّة، وضرورة متابعة الظواهر التعبيريّة في سياقاتها المختلفة متابعة توصيفيّة، وهذا التتبُّع – كما يشير التعريف – ليس منصبًّا على التراكيب بل على خواصّها[(٢)]، ومن ثمّ فليست الغاية من هذا التتبُّع تكوين ملكة علميّة خالصة، وإنّما هي تشكيل ثقافة ودربة تساعد في ممارسة فعاليّة إبداعيّة من منطلق مزدوج عماده الموهبة أوّلاً، والدراسة الواعية للنصوص المُنتجَة ثانيًا.

ولعلّنا لا نخطئ إذ نرى في ضوء ما أسلفنا أنّ حازمًا لم يُرِد إلاّ أن يشير إلى أهميّة هذه العمليّة التتبُّعيّة للنصوص الإبداعيّة المُنتجَة، إذ يُعلمنا بأنّه لم يجد شاعرًا مجيدًا من شعراء الجاهليّة إلاّ وقد لزم شاعرًا آخر المدّة الطويلة، وتعلّم منه قوانين النظم، واستفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغيّة »[(٣)]، كما نستطيع أن نفهم في الإطار نفسه مَنْ أَوْلى الجاحظ قبله " للدربة" و" المران" أهميّة كبرى في تفوّق الخطباء والبلغاء وبروز أدبهم[(٤)]، إذ ليست الدربة المُشار إليها متأتيّة إلاّ ثمرة للممارسة الفعليّة في إنتاج الأدب وتتبُّع النصوص المُنتجَة.

ولعلّنا لا نعدم أن نقف على إشارات واضحة تثبت استناد الأحكام المعياريّة إلى المتابعة الاستقرائيّة للنتاجات الأدبيّة المُنتجَة على نحو ما يطالعنا الآمدي في "موازنته" من عبارات من مثل " مذاهب العرب، كلام العرب، مذاهب الناس، الأشهر و الأكثر في كلامهم، جرت العادة به..."[(٥)]، وإن كنّا ندرك أنّه قصر استقراءه على الشعر القديم وحده، ونتحفّظ على ما ذهب إليه بعد ذلك من انتقادٍ للصور الاستعاريّة عند أبي تمّام[(٦)].

---

(١) مفتاح العلوم، ص٧٠ .
(٢) ينظر: عبد المطلب، محمد: البلاغة العربيّة؛ قراءة أخرى، ص٢٠٠-٢٠١ ، ٢٠٥ .
(٣) منهاج البلغاء، ص٢٧ .
(٤) البيان والتبيين، ١/١٤٥ .
(٥) ينظر: الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري، ص٧٧ ، ٩٤، ١٠٠، ١٤٣، ٢٠٠، ٢٠٤، ٢٥٩.
(٦) إذا كان الآمديّ قد اتخذ الشعر القديم مقياسًا مثاليًّا في مقاربة الصور الاستعاريّة عند أبي تمّام، فقد قدّم المبرّد رؤية مختلفة كليًّا تؤكّد أنّ هذا النوع من المقايسة مرفوض ومردود، إذ ذهب إلى أنّه ليس لقِدَم العهد يُفضَّل القائل، ولا لحدْثان عهدٍ يُهتَضَم المصيب، ولكن يُعطى كلٌّ ما يتحقّ » المبرّد: الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف تح: محمّد أحمد الدالي، ط٢ مؤسّسة الرسالة- بيروت، ١٩٩٣، ٤٣/١ .

وإذا كانت البلاغة قد سعت في جانبٍ كبير منها إلى رسم الصورة المثاليّة للنصّ الأدبيّ الجيّد وحدّدت جملةً من الضوابط والمعايير التي تحكم من خلالها للنّص أو عليه انطلاقًا من قياسه بالنماذج الأدبيّة الراقية، فقد قدّمت في المقابل الكثير من المقولات التي تؤكّد أنّ الإبداع كثيرًا ما يتأبّى على الضبط ويستعصي على التقنين، ومن ثمّ لا يكون ثمّة معيار إلاّ الانطلاق من النصّ ذاته، وما يحويه من سمات وخصائص تتعلّق بالنصّ أوّلاً وآخرًا ليُحتكم إليها في قبولها أو ردّها. ونستطيع أن نقف عند الجاحظ على الكثير من الملحوظات والأحكام التي تندرج في هذا الإطار، والتي كان فيصلها في إبراز مناحي الحسن والجودة في النصوص المتناولة التذوّق لا غير بعيدًا عن أيّ تقنين، فكثيرًا ما كان الجاحظ يعجب بالنصّ لأنّ المعنى الذي يقدّمه «"غريب عجيب" أو" بديع مخترع"»(١)، وكثيرًا ما استحسن اللفظ لبُعده عن الصنعة(٢)، وربّما وجدناه من هذا المنطلق لا يُعنى بوضع آرائه في شكل قوانين محدّدة، وإنّما يقدّمها من خلال أمثلة متعدّدة، وينثرها على هيئة ملحوظاتٍ وتحليلات للنصوص التي يقف عندها(٣)، كما يشير أحد الباحثين.

ولعلّنا نُفاجَأ إذ نجد عند قدامة ما يتّصل بما نحن فيه، فقدامة الذي كثيرًا ما وسمت آراؤه بأنّها ذات صبغة عقليّة صارمة، والذي لم يرَ مندور في كتابه" نقد الشعر" «إلاّ هيكلاً منطقيًّا»(٤) يرى أنّ إبداع الشاعر وقدرته أكبر من كلّ القوانين والضوابط، وأنّ الطبع يبقى مقوّم الجودة الأوّل والأخير، ومن ثمّ نجده يدافع عن الشعراء وليس له من حجّة إلاّ عدم خروجهم عمّا جرت به عادة العرب(٥).

وإذا كان مبحث الاستعارة قد حظي بعناية واضحة في الدرس البلاغيّ، ولعلّه بدا من أبرز المباحث التي تنمّ عن النزعة التقعيديّة أو حتّى المنطقيّة أحيانًا، فإنّه لم يخلُ هو الآخر من مثل هذه الإشارات. فالعسكري – على سبيل المثال – يعرض لنماذج يرى فيها أمثلة لحسن الاستعارة وأخرى لسوئها من منظوره هو، معتمدًا في ذلك على ربط حسن الاستعارة أو سوئها بما

---

(١) الحيوان، ٣/٣١١ .

(٢) البيان والتبيين، ١/١٠٦ .

(٣) ينظر: ضيف، شوقي: البلاغة تطوّر وتاريخ، ص ٥٨ .

(٤) النقد المنهجيّ عند العرب، ص٦٣ .

(٥) ينظر: صمّود، حمّادي: التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٨٦ . وراجع قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص١٦ وما بعدها .

تقبله النفس، أو تردّه، أو تعلق به، أو تنبو عنه(١)ممّا يؤكّد إدراكه لصعوبة إيجاد معيار محدّد أو قانون صارم يُضبط به الذوق الفنّي في قبول البناء الاستعاريّ أو رفضه.

وبالمثل نجد ابن الأثير يذهب إلى ما هو قريبٌ من هذا إذ يعرض مطوّلاً لمبحث الالتفات فيأبى أن يربطه بغاية محدّدة، أو ينيط به وظيفةً ثابتةً تصلح لكلّ التفات وتبقى ملازمةً له في مختلف السياقات، وهذا بالطبع ما يوجب أن يبحث كلّ التفات على حدة، وبحسب السياق الذي يرد فيه، فالالتفات حسب تعبيره « لا يكون إلاّ لفائدة اقتضته ، وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، غير أنّها لا تحدّ بحدٍّ، ولا تضبط بضابط »(٢) ولعلّ المتتبّع للنماذج التطبيقيّة التي يجريها ابن الأثير على الكثير من نماذج الالتفات الواردة في القرآن(٣) يستطيع أن يستجلي ما تحمله من عمقٍ واستخراج لما وراء الصياغات من معانٍ ودلالات تبدو كما يصفها عزّ الدين إسماعيل على قدْرٍ كبيرٍ من الرهافة »(٤) وتؤكّد أنّ النصّ هو أوّلاً وآخراً ما يُعوَّل عليه في بحث سماته واستجلاء مزاياه.

ولعلّ هذا ما ينطبق على جملة ما أوردناه من نصوص آنفًا ، كما يمكن أن نتتبّع مظاهره وآثاره في مناحي عدّة ضمن مباحث الدرس البلاغيّ ولا سيّما في جانبها التطبيقيّ الذي يحفل في كثيرٍ من الأحيان(٥) بالتحليلات الثرّة والتحليلات العميقة التي تنبثق من النصّ المدروس دون تقيّدٍ بجملة الضوابط والمعايير المقنّنة، وهذا ما يتفّق مع ما تتبنّاه الدراسات الأسلوبيّة على اختلاف اتّجاهاتها، وما تؤكّده من ضرورة بحث النصّ انطلاقًا من عناصره وبنيته اللغويّة الخاصّة به.

وإذا شئنا أن نقف على مزيدٍ من الإشارات البلاغيّة التي تقودنا صوب المناطق المشتركة بين كلا الدرسَين البلاغيّ والأسلوبيّ فمن الممكن أن نصغي إلى صاحب " العمدة " وهو يقول:

---

(١) ينظر: عيد، رجاء: فلسفة البلاغة، ص٣٨٩ ، وراجع الصناعتين، ص٣٠٦ .

(٢) المثل السائر، ٥/٢ .

(٣) ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ ، ط١ اتّحاد الكتّاب العرب – دمشق، ٢٠٠٢، ص١٨٢ وما بعدها، إذ يعرض للكثير من هذه النماذج ، كما يعرض بإسهاب لما أشرنا إليه حول الالتفات.

(٤) جماليّات الالتفات، ضمن قراءة جديدة لتراثنا النقديّ، النّادي الأدبيّ الثقافيّ – جدة ، ١٩٩٠، المجلّد الآخر، ص٩٠٥ .

(٥) راجع على سبيل المثال ما قدّمه ابن سنان عندما يقف على الصور الاستعاريّة في أبيات للسّريّ الموصليّ ، سر الفصاحة ، ص ١٥٦–١٥٧.

« وسمعت بعض الحُذّاق يقول: ليس للجودة في الشعر صفة، [و] إنّما هو شيء يقع في النفس عند المُميِّز كالفِرِنْد في السيف والملاحة في الوجه »(١) .

ولعلّنا لا نبالغ إذ نرى أنّ ابن رشيق في نصّه هذا يلتقي مع ما تذهب إليه الدراسات الأسلوبيّة لا في نقطةٍ واحدة بل في نقاط، فهو أوّلاً يعزّز بمضمونه ما كنّا قد أشرنا إليه آنفًا من ضرورة الانطلاق من الفهم الحدسيّ ، ويؤكّد بعد ذلك أن ليس ثمّة ضابط يجعل جودة الشعر واستحسانه مرهونًا بخصائص محدّدة وسمات معيّنة تتوافر فيه فتعطيه هذه المزيّة, ومن ثمّ يجعل ابن رشيق هذه المزيّة للشعر المستجاد مرتبطة بادئ الأمر " بشيء يقع في النفس " حسب تعبيره، ولعلّ هذا ما عبّرت عنه الدراسات الأسلوبيّة بالحدس عند كلٍّ من سبيتزر وإمبسون وألونسو وغيرهم ممّن أكّدوا أن لا غنى عن هذه الخطوة الحدسيّة والانطباع الأوليّ غير المُعلّل بدايةً.

ولا ينفرد ابن رشيق وحده بما يقدّم من رؤية متميّزة في هذا الميدان، بل إنّنا نقف على نصٍّ لعبد القاهر يكاد لا يختلف في مضمونه عمّا نجده في النصّ السابق إذ يقول عبد القاهر: « فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرًا أو يستجيد نثرًا، ثمّ يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنّه ليس ينبئك عن أحوالٍ ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغويّ ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده »(٢) .

ولعلّنا لا نحتاج إلى مزيد بيان حول هذا النصّ لنلمس التقارب الواضح –إن صحّ التعبير– بين ما يشير إليه عبد القاهر وما تقول به الدراسات الأسلوبيّة، بل إنّنا نؤثر في هذا السياق أن لا ندع التعليق لمصطفى ناصف الذي يرى أنّنا إذ نقرأ " دلائل الإعجاز " غالبًا ما ننسى عنوانه، ونغفل عن أنّ عبد القاهر قد قدّم في هذا الكتاب قراءةً تندرج ضمن ما يسمّى اليوم في الدراسات الحديثة "بالقراءة الفاحصة" إذ كان يتحدّث– بحسب ناصف– عن الصيغ المفاتيح، ويذكّرنا بما يوصي به الباحثون القرّاء من الصبر وقراءة النصّ مرّات ومرّات بقلبٍ خالصٍ حتّى تنبثق في أذهانهم كلمةٌ أو عبارة تستوقفهم بطريقة حدسيّة. وهذا ما يصدق على ما فعله عبد القاهر حين عرض لصيغ القصر التي استوقفته دون أن تكون غايته استيفاء معاني القصر في اللغة العربية كلّها(٣).

---

(١) ابن رشيق، ١/٢٤٥ .والفرند: وشْي السيف وجوهره.

(٢) أسرار البلاغة، ص٤– ٥ .

(٣) ينظر: اللغة بين البلاغة و الأسلوبيّة، ص٢٣٠–٢٣١. وراجع أيضًا ص٢٤٩–٢٥٠ .

ولعلّ المقام بنا يطول إن نحن حاولنا أن نسلّط مزيدًا من الأضواء على ما يطالعنا به عبد القاهر من آراء وملحوظات لا نستطيع إلاّ أن نرى فيها المزيد ممّا قد يبدو متّفقًا مع معطيات الدرس الأسلوبيّ، أو ما ينسجم معها بشكلٍ أو بآخر. فإذا كانت الدراسات الأسلوبيّة عمومًا تلحّ على أنّ الخطوة التالية للحدس الذي أشرنا إليه إنّما هي التوغّل في لغة النصّ توغّلاً تحليليًّا وصفيًّا بحثًا عمّا يعزّز هذا الحدس ويفسّره، فربما لم يخرج عبد القاهر في مجمل ما قدّمه عن ذلك، فكثيرًا ما كان يضعنا أمام تحليلات مدهشة تبحث في العلاقات الداخليّة للبنية اللغويّة في النصّ الأدبيّ دون أن نشعر لحظةً بانفصاله عن النصّ أو تعاليه عليه، ذلك أنّ "النظم" الذي شكّل محور نظريّته لا يتأتّى من خارج التركيب بل من داخله، ولا تكون مَهمَّة الدارس من ثمَّ إلاّ كشف هذا الامتداد الداخليّ بكلّ خيوطه المتشابكة.

ومن هذا المنطلق لم يقدّم عبد القاهر في تحليلاته إلاّ مجموعة من الأوصاف الجيّدة للنصوص التي قام بتحليلها – كما يشير عبد المطلب – وهي أوصاف يمكن أن تعدّ على نحو من الأنحاء تفسيرًا جماليًّا، وتنطلق من وعيٍ بأنّ طرق الصياغة يمكن أن تقدّم قيمًا تعبيريّة في عمل ما، في حين قد تضيع هذه القيم في عملٍ آخر، وعليه فإنّ الأحكام المطلقة أو الأقوال المرسلة لا تكفي في مثل هذا التوصيف، بل لا بدّ من التحرّك مع الصياغة جزئيًّا في محاولة لاستجلاء القيم التعبيريّة التي تهب النصّ مزيّته، ومن ثمّ محاولة تفسيرها بما يكشف مناحي الجمال الفنيّ ويضع اليد على مكامن الحسن في الأسلوب دون الاكتفاء بالحكم العامّ أو القول المجمل[1]، وهذا ما يؤكّده عبد القاهر إذ يقول: «لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصِب قياسًا ما وأن تصفها وصفًا مُجملاً، وتقول فيها قولاً مُرسَلاً، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتّى تفصِّل القول وتحصِّل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم، وتعُدّها واحدةً واحدة، وتسمّيها شيئًا شيئًا، وتكون معرفتك معرفة الصَّنَع الحاذق الذي يعلم علْم كلّ خيط من الإبريسم (الحرير) الذي في الديباج، وكلّ قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطّع، وكلّ آجُرّة من الآجرّ الذي في البناء البديع »[2] .

---

(1) ينظر: البلاغة والأسلوبيّة، ص٢٨. وقضايا الحداثة عند عبد القاهر، ص٦٠–٦١، ٧٣. وراجع أيضًا أبو زيد، حامد: مفهوم النظم عند عبد القاهر؛ قراءة في ضوء الأسلوبيّة، فصول، مج ٥، ع ١، ١٩٨٤، ص١٤.

(2) دلائل الإعجاز، ص٣٧ .

فعبد القاهر يوضح النص يأبى أن يكون الوصف المقدّم جملة من العبارات الفضفاضة، وينفر من منطقة " اللاتعليل " التي يقف عندها الكثيرون مكتفين بالتلويح والإشارة وبإرسال الأقوال المجملة من مثل أن هذه الخصائص لا تحيط بها الصفة ولا تدركها العبارة(١)، فهو على ثقة بأنّه « لا بدّ لكل كلامٍ تستحسنه، ولفظٍ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلّة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادّعيناه دليل »(٢). وقد يكفي في هذا السياق أن نعود إلى ما قدّمه عبد القاهر حين عرض للأبيات الشهيرة: " ولمّا قضينا من منى كلّ حاجةٍ ... "(٣)، حيث قدّم وصفًا جماليًّا عميقًا حاول فيه أن يتتبّع عمليّة بناء المعنى وتشكّله من خلال الصياغة والبنية اللغويّة بعمق ودقّة فائقَين، في حين ذهب غيره إلى أنّ هذه الأبيات لا فضيلة فيها ولا مزيّة(٤) .

ولعلّ استقراءً متأنّيًا لما قدّمه عبد القاهر حين عرض لمبحث الحذف والذكر من شأنه أن يؤكّد ذلك أيضًا، إذ نجده يعرض لأنماط الحذف ويربط ذلك بنظريّته في النظم دون تقعيد محدّد، ودون أن يغلق الباب أمام رصد سياقات أخرى يرد فيها الحذف، فمدار الاستحسان لهذا النسق من الأداء يبقى وقفًا على الحس اللغويّ الذي « إذا مرّ بموضع فيه حذف، وحاول أن يردّ ما حذف، وأن يخرجه إلى لفظه فإنّ النفس تنقلب عليه »(٥).

وإذا كان لنا أن نقف عند هذا الحدّ من النماذج البلاغيّة التي تضعنا أمام وجهٍ أو ربّما وجوه من التقارب بين البلاغة والأسلوبيّة، فلا بدّ أن نشير إلى أنّ ذلك لا ينسحب على الدرس البلاغيّ بأكمله، ولا سيّما في مرحلة الشروح والتلخيصات، كما أنّنا لسنا نحاول بما نورد أن ننفي عن البلاغة معياريّتها أو أن ننكر طابع الضبط والتقنين الذي غلب على مباحثها، وإنّما نحاول أن نؤكّد أنّ معظم هذه المباحث قام على أساسٍ وصفيٍّ، وكان نتاجًا لممارسة تطبيقيّة وتتبُّع جادٍّ للبنية الأدبيّة الراقية، نتج عنهما كمٌّ هائلٌ من المواصفات الجيّدة وغير الجيّدة التي شملت

---

(١) ينظر: أبو زيد، حامد: مفهوم النظم عند عبد القاهر، فصول، مج ٥، ع١، ١٩٨٤، ص١٤ . وراجع دلائل الإعجاز، ص٣٦ .

(٢) المصدر السابق، ص٤١ .

(٣) المصدر السابق، ص٧٤-٧٦ . وأسرار البلاغة، ص٢٢ وما بعدها .

(٤) ينظر: على سبيل المثال ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ١/١١. والعسكري: الصناعتين، ص٥٩ .

(٥) دلائل الإعجاز، ص١٥١وما بعدها. وراجع عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص٣١٣ وما بعدها، حيث يقف مطوّلاً عند هذه الفكرة .

النواحي الصياغيّة بدءاً من الحرف المفرد، مروراً بالمفرد الدالّ، وصولاً إلى التركيب[١]، وقد أمكن جمعها بعد ذلك في محاور كليّة تضفي على التوصيف المبعثر كثيراً من التنظيم والتبويب. ومن ثمّ فقد كان التنبّه لأدوات البلاغة ومعاييرها بوصفها وسائل تعبيريّة قائمة في بنية التراكيب دلالاً أُطُراً معرفيّة ذات تحديدات صارمة، وكانت مقاييس الرفض والقبول لأيّ نصّ نابعةً بشكلٍ أساسيٍّ من صورته الصياغيّة وقدرتها على إنتاج المعنى.

وإذا كانت البلاغة كثيراً ما تمتدّ إلى منطقة التقويم وإصدار الأحكام فإنّ في ذلك ما يؤكّد أنّ سمة الوصف متأصّلة في الدرس البلاغيّ، إذ الوصف والتقويم الأدبيّ أمران متلازمان على اعتبار أنّ «الوصف ممكن بدون تقويم في حين لا يُتصوّر تقويم معقول لم يسبقه وصف» [٢]. وإذا كنّا نجد من الباحثين من يرى أنّ دراسة الأدب لا يمكن أن تقوم على الأحكام التقويميّة، وأنّ على النقد أن يمضي قدماً نحو سعة في الأفق لا تفرّق بين غثٍّ وسمين[٣]، فإنّنا نجد في المقابل من يرى أنّ الدراسة الأدبيّة من أيّ مستوًى كان من النقد بمعنى التقويم والحكم مقضيٌّ عليه بالفشل، فالعمل الفنّيّ مشحون بالقيم، ومجرّد إدراكنا لبنيةٍ ما هي عمل فنّيّ هو في حدّ ذاته حكم تقويميّ[٤]، بل إنّ هوف يذهب إلى أبعد من هذا، إذ يؤكّد أنّ من مبادئ النقد الحديث أن يتضمّن الوصف تقييماً، وأنّ الوصف الأسلوبيّ يكاد يعتمد –وبدرجة يتعذّر اجتنابها– على المقارنة بنموذج يعتبر قاعدةً سويّة[٥]. ومن ثمّ يمكّننا أن نقول إنّ الدراسة التي تنصبّ على الأدب لا يمكن أن تكون وصفيّة محضة. بل لا بدّ أن تكون وصفيّة وتقويميّة بشكل لا انفصال فيه[٦]، ولعلّ هذا ينطبق على الدرسَين البلاغيّ والأسلوبيّ على حدٍّ سواء.

وإذا ظلّت البلاغة قياساً إلى الأسلوبيّة – هي الأكثر ميلاً إلى التنظيم والتصنيف العلميّ وخصوصاً في المرحلة السكّاكيّة وما تلاها، فربّما كان هذا ممّا يُحسب للدرس البلاغيّ لا

---

(١) ينظر: عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص٢٥٨–٢٥٩، ٤٠٥، والبلاغة العربيّة؛ قراءة أخرى، ص٢–٣، ٩، ٢٩.

(٢) فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١٨٩.

(٣) ينظر: نورثروب، فراي: تشريح النقد، ترجمة وتقديم: محيي الدين صبحي، الدار العربيّة للكتاب– طرابلس الغرب، تونس، ١٩٩١، ص٣٣، ٣٩، ٤٠.

(٤) ويليك، رينيه: مفاهيم نقديّة، ص٤٤٠ وراجع أيضاً عبد المطلب، محمد: البلاغة العربيّة؛ قراءة أخرى، ص٣٠.

(٥) الأسلوب والأسلوبيّة، ص ٥٢.

(٦) ديكرو، أوزوالد وسشايفر، جان ماري: القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللسان، ص ١٧٦.

عليه، ولاسيّما في عصرنا الحاضر الذي أضحت فيه السمة العلميّة صاحبة السيادة . فقد حاولت البلاغة اكتشاف أنواع التعبير وتسميتها وتصنيفها وهذه هي الخطوة المعتدّ بها في جميع العلوم[1] إنّ من الباحثين من يرى أنّ مشروعيّة البلاغة قد أضحت أمرًا مستحقًّا منذ أن صارت البلاغة علمًا مكتملاً يمتلك أسسًا نظريّة، وإجراءات تطبيقيّة، وأنّه لا يتصوّر أن تُعاب أيّة دراسة بأنّها أخذت ثوبًا علميًّا منظّمًا، وتحلت من الاعتباطيّة إلى التنظيم، ومن البحوث المبعثرة إلى العلم المنضبط. ومن ثمّ تغدو " علميّة " البلاغة – إن جاز التعبير – صفة مدح لا صفة ذم، ويغدو اتّهام السكّاكي بتعقيد البلاغة اتّهامًا مشكوكًا في صحّته، إذ إنّ ما قدّمه لا يعدو أن يكون محاولة لنقل البلاغة من آراء وملاحظ عشوائيّة إلى علمٍ دقيقٍ منظّم[2] بل إنّ الصيغة التي قدّمها السكّاكي للبلاغة تبدو في نظر مصلوح أوفق صيغ التراث وأوفرها حظًّا لتكون طرفًا في الحوار مع الأسلوبيّات اللسانيّة المعاصرة ، فقد بدت البلاغة فيها علمًا منضبطًا وصيغت قواعدها صياغةً تؤهّلها لتكون وسيلة فنّيّة دقيقة وشريكًا فاعلاً في الصياغة العلميّة للدرس النقديّ والأسلوبيّ[3]. فإذا كان الأدب «فنًّا، فإنّ دراسته يجب أن تكون علمًا بشروط العلوم الإنسانيّة»[4]، وهذا ما سبق السكّاكيّ إلى تقريره حين دعا إلى ضرورة قيام علم الأدب على الإلمام باختصاصات متعدّدة إضافة إلى الانضباط في طرق التحليل، ومن ثمَّ تبدو الصورة التي يقدّمها بكلّ مفرداتها وتفاصيلها الثرّة قابلة للاستثمار والإفادة منها في ميدان الدرس الأسلوبيّ ، كما تبدو أغلب المباحث التي جهد السكّاكيّ لتحديدها وتوصيفها والاستشهاد لها خصائص أسلوبيّة يصعب التضحية بها أو تجاهلها، وهي قابلةٌ لأن يُعاد النظر فيها لاصطفاء الكثير ممّا يمكن اعتماده في الفحص الأسلوبيّ للنصوص وتشخيصها[5]، وبما يتيح للبلاغة أن تغلّب مهمّتها في بحث النصوص ودرسها بعد إنتاجها على مهمّتها الأخرى في إنتاج النصوص، ولاسيّما أنّ البلاغة قد امتزجت مع النّقد –كما سبق أن وضّحناه– وكوّنا معًا أداة تحليليّة تمتلك القدرة على التعامل مع الخطاب الأدبيّ بكلّ مستوياته.

---

(١) فضل، صلاح: نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ ، ط ٣، دار الآفاق الجديدة – بيروت ، ١٩٨٥، ص٣٦٥.
(٢) ينظر: عبد المطلب، محمّد: البلاغة العربيّة؛ قراءة أخرى، ص٢، ٧، ١٤.
(٣) في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللسانيّة، ص٨١–٦٦ .
(٤) مصلوح، سعد: الأسلوب؛ دراسة لغويّة إحصائيّة، ص٢٦ .
(٥) مصلوح، سعد: في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللسانيّة، ص ٦٠ بتصرّف .

ومنثمّ يغدو التنافر أو حتّى التعارض بين البلاغة والأسلوبيّة أمرًا لا أصل له ولا صحّة فيه، ذلك أنّ كليهما قد عُنيت بدراسة لغة النصّ وتحليل أدواته وعناصره للوقوف على طاقاته التأثيريّة والإقناعيّة. ولعلّ الاحتكام إلى الدراسات التطبيقيّة من شأنه أن يؤكّد عدم وجود القطيعة بين كلا الدرسين، بل إنّه يؤكّد وجود التوافق بينهما وربّما حاجة كلّ منهما للإفادة من معطيات الآخر، فالأسلوبيّة تتّكئ بشكل واضح على الكثير من أدوات البلاغة ومصطلحاتها عندما تقدّم أبحاثها التطبيقيّة، وهي بالمقابل «تزوّد البلاغة الجديدة بالنتائج المشكّلة للقواعد العامّة بعد استخلاصها من التحليلات النصّيّة المتعدّدة » (١).

ومن هذا المنظور لا تبدو الأسلوبيّة نفيًا للبلاغة أو بديلاً عنها، بل هي تبدو فوق ذلك امتدادًا لها في كثيرٍ من المناحي وجوانب الدرس، ولعلّ في هذا ما يدعونا إلى أن ننعم النظر فيما هُجر من مصنّفات الدرس البلاغيّ ونصوصه بدعوى التحجّر والجمود، ويستوجب منّا أن نحاول إعادة اكتشافها من جديد، كما يقتضي منّا أيضًا أن نسعى إلى تقديم قراءةٍ منصفةٍ تضع كلّ ظاهرة في عصرها، وتمتلئ بقدْرٍ كبيرٍ من التجاوب والتفاعل الواعيَين مع القديم والحديث في آنٍ معًا على نحوٍ يمكّننا من استيعاب جملة ما قدّمه الدرس البلاغيّ، والإفادة من اجتهادات الدرس الأسلوبيّ، ويتيح لنا بعد ذلك استثمار أدواتهما معًا في مقاربة النصوص ودرسها، وفي إنتاج صياغة توافقيّة جديدة قادرةٍ على مواكبة العصر وظواهره إبداعًا ونقدًا.

---

(١) فضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر، ط إفريقيا الشرق – المغرب، ٢٠٠٢، ٩٢ – ٩٣ .

الفصل الثاني: المبدع والمتلقّي بين البلاغة والأسلوبيّة

- المبدع بين البلاغة والأسلوبيّة:

مبدع في الدرس الأسلوبيّ .

المبدع في الدرس البلاغيّ .

- المتلقّي بين البلاغة والأسلوبيّة

المتلقّي في الدرس الأسلوبيّ :

- حضور المتلقّي .
- المتلقّي المنتِج والتلقّي الإيجابيّ .

المتلقّي في الدرس البلاغيّ :

- حضور المتلقّي .
- المتلقّي بين الاستهلاك و الإنتاج – بين السلب والإيجاب .

المبدع والمتلقّي بين البلاغة والأسلوبيّة

تعدّ الظاهرة الإبداعيّة منظومة موحّدة ثلاثية الأبعاد إذ هي ترتكز على حدود ثلاثة هي المبدع، والنصّ، والمتلقّي. ولعلّ دراسة هذه الظاهرة على نحوٍ عمليٍّ تطبيقيٍّ تستلزم في الغالب، إن لم نقل دائمًا، عدم الفصل بين هذه الحدود الثلاثة ومراعاة العلاقة الجدليّة التي تجعل كلاً منها يرتبط بالآخر فيتبع له ويضفي إليه في آنٍ معًا. إلاّ أنّ هذا الفصل يبدو منطقيًّا بل ربّما ضروريًّا عندما تُبحث هذه الظاهرة على نطاقٍ نظريٍّ يهدف إلى تبيُّن الخطوط العامّة والصورة الإجماليّة التي ترتسم لكلٍّ من هذه الحدود وفق الرؤية التي يقدّمها هذا المنهج أو ذاك، وتبعًا للدور الذي يُناط بكلٍّ منها، والأهميّة التي يحظى بها ضمن هذا المنهج أو ذاك.

ولمّا كان وجود النصّ، وتحقّق أبعاده وتجلّياته يتراوح بين المبدع الذي ينتج هذا النصّ ويرسم جانبًا كبيرًا من معالمه ورؤاه، والمتلقّي الذي يُوجّه إليه هذا النصّ فيقرؤه ويتفاعل معه، وقد يضفي عليه في كثير من الأحيان كثيرًا من الرؤى، ويغنيه بمزيد من الأبعاد، لمّا كان الأمر كذلك فقد ارتأينا أن نتوجّه ببحثنا إلى هذين القطبَين؛ المبدع والمتلقّي، لنحاول رصد المساحة التي حازها كلٌّ منهما في كلا الدرسَيْن البلاغيّ والأسلوبيّ، ولنستجلي الطابع العامّ الذي غلب على جملة التصوّرات والآراء التي تندرج ضمن هذا السياق.

ولمّا كان الفصل بين عناصر العمليّة الإبداعيّة على النحو الذي أشرنا إليه آنفًا، في المناهج والنظريّات النقديّة الحديثة أظهر منه وأوضح في الدراسات والنصوص التراثيّة القديمة، فقد بدأنا أوّلاً مع الدرس الأسلوبيّ لنرتدّ بعد ذلك إلى الدرس البلاغيّ محاولين تتبُّع ورصد ما أشرنا إليه.

المبدع بين البلاغة والأسلوبيّة:

ولمّا كانت الظاهرة الإبداعيّة تبدأ من المبدع الذي ينشئ النصّ ويحدّد أطره العامّة، كان من البديهيّ أن يكون المبدع هو القطب الأوّل الذي نتجه إليه في مسعًى لتبيُّن ملامحه في كلا الدرسَين، والوقوف على أبرز النصوص والآراء التي تقودنا نحو بغيتنا في كليهما.

المبدع في الدرس الأسلوبي :

كثيراً ما نتداول عبارات من مثل "له أسلوبه الخاص في الحياة، لقد تعاملت مع المشكلة بأسلوبك يكون هزليًّا، فلان أسلوبه سلس وشائق، كان أسلوبك في طرق الفكرة أفضل من أسلوبه. وربّما تدلّ هذه العبارات وأمثالها على أنّ كلمة "أسلوب" هي من الكلمات الفضفاضة التي يمكن أن تحمل أطيافًا متنوّعة تدور في الغالب حول استحسان طريقة ما أو استهجانها في التعامل مع قضايا الحياة ومواقفها بشكل عامٍّ، وربّما في الكلام والتعبير بشكلٍ خاص. ولعلّنا إذ نستخدم كلمة "أسلوب" لندلّل على استحسان طريقةٍ ما، نشير في ثنايا ذلك إلى اصطباغ هذه الطريقة بطابعٍ معيّنٍ وخصوصيّةٍ معيّنةٍ امتاز بها صاحبها، وتفرّد بها عمّن سواه.

وعندما نتحدّث عن التفرّد الأسلوبي، ولا سيّما في ميدان الإبداع الأدبي، فإنّنا نؤكّد أنّ أيّ فردٍ مهما أوتي من المهارة اللغويّة والمقدرة اللسانيّة لا يستخدم كلّ البنى أو الإمكانات اللغويّة المتاحة عندما يتحدّث أو يكتب؛ ذلك أنّ كلّ فردٍ يمتلك عالمًا من المعاني والأفكار والأخيلة، وطريقةً في الصياغة والتعبير، ومن ثمّ يكون له أسلوبه الخاص في بناء الجمل والربط بينها، وفي استخدام بعض الصيغ دون بعضها الآخر مما يجعل له في النّهاية شخصيّته الأسلوبيّة ذات السمات والملامح الخاصّة. فإذا كانت اللغة من حيث هي لغةٌ لا يمكن أن تُنسب إلى واضعٍ بعينه، فإنّ المبدع أو المتكلّم عمومًا يستمدّ منها ما يشاء، ويضع على ما استمدّ ميسمه الخاصّ به فيكون له بهذا أسلوبه المتفرّد[١] ومن ثمّ فقد يبدو من المقبول أن يرى مولينيه أنّ من أكثر تعريفات الأسلوب كمالاً، وأشدّها حثًّا على التفكير التعريف الذي يقدّمه "ريشله"، والذي يذهب فيه إلى أنّ الأسلوب هو الطريقة التي يتكلّم بها كلُّ شخص، ولهذا فهناك من الأساليب بقدْر ما هناك أشخاصٌ يتكلّمون أو يكتبون[٢].

وهكذا فإنّ الأسلوب – كما يشير بطرس مُعطًى فيزيقيٌّ، ملتصقٌ بذاتيّة المبدع وبصميميّته السريّة، وهو أشبه ببُعدٍ عموديّ متوحّد بفكره، إنّه –على حدّ تعبيره– "شيء" المبدع والجانب الخصوصيّ عنه، وهو معادلةٌ ما بين النيّة الأدبيّة والبنية اللحميّة، ومن ثمّ فإنّ طبيعة المبدع، ترتسم ما بين الأفقية وعموديّة الأسلوب، فاللغة هي الحدّ البدئيّ للممكن، أمّا الأسلوب فهو

---

(١) ينظر: حجازي، محمود فهمي: مدخل إلى علم اللغة، ط دار قباء– القاهرة، د.ت، ص١٢ وعيّاد، شكري: اللغة والإبداع، ص١٠٠.

(٢) الأسلوبيّة، ص١٠٦.

ضرورة تربط مزاج المبدع بلغته(١)، وتصبغ خطابه بصبغته الفرديّة التي لا تتكرّر عند غيره. وبهذا يغدو الأسلوب "روحًا وشخصيّة"، ويغدو الابتكار الفنيّ في أيّ نصٍّ صفةً لا ترتبط بالأفكار والموضوعات بقدْر ما ترتبط بالجانب الشخصيّ للمبدع وتفرّده كما يرى توفيق الحكيم، فالابتكار الفنّيّ وفق منظوره هو أن تكون أنت، أن تحقّق نفسك، أن تسمعنا صوتك أنت، ونبرتك أنت(٢).

ومن هذا المنطلق فقد برز المبدع في الكثير من الدراسات والاتّجاهات النقديّة ولا سيّما الحديثة منها بوصفه أحد المفاصل الأساسيّة التي يُلتفت إليها في قراءة النصّ ودرسه، فالمبدع هو الذي أوجد النصّ وقام بتشكيله، وما أسلوبه فيه إلاّ طريقته الخاصّة في التفكير والتعبير، وفي تصوّره للأشياء وفهمه لها، وفي طبيعة انفعالاته الذاتيّة(٣)، وكلّ ذلك ممّا يختلف فيه عن الآخرين على نحوٍ ما.

وربّما بدت مسألة الربط بين النصّ ومبدعه غير جديدة على الدّرس النقديّ والأدبيّ، فقد نستطيع أن نتحسّس شيئًا من أصولها عند أفلاطون الذي ربط ربطًا واضحًا بين مقدرة الشاعر على نظم الشعر والحالة الشعوريّة والعقليّة التي يكون عليها في أثناء ذلك(٤)، إلاّ أنّ الآراء تكاد تتّفق على أنّ الاتّجاه إلى تعميق هذا المنحى الذي يربط بين المبدع ونصّه بدأ مع المقولة الشهيرة للأديب والمفكّر الفرنسيّ "بوفون" (ت١٧٨٨م) والتي ذهب فيها إلى أنّ « المعارف والآثار والاكتشافات تتّضح بسهولةٍ، ويمكن نقلها وتعديلها، كما يمكن أن تكتسب كثيرًا من الثّراء إذا تناولتها أيدٍ خبيرة، فهذه الأمور خارجة عن الإنسان، أمّا الأسلوب فهو الرجل ذاته، ومن ثمّ لا يمكن نقله أو اقتباسه أو تبديله »(٥). فقد حازت هذه المقولة حظًّا كبيرًا من الذيوع والانتشار، ووجدت صدًى واسعًا عند المفكّرين ومنظّري الأسلوب، فتردّدت مرّات كثيرة وبأشكالٍ متنوّعة في الكثير من المقولات التي عرّفت الأسلوب أو ارتبطت به بصورةٍ أو بأخرى. فقد ذهب "أندريه جيد" في إحدى مذكّراته إلى القول: «ليس من اليسير تعقّب المسار المنحني لعقلي، فانحناؤه لا يظهر

---

(١) الدرجة الصفر في الكتابة، تر: محمّد برادة، دار الطليعة-بيروت، الشركة المغربيّة للناشرين المتّحدين- الرباط، ١٩٨٢، ص١٣، ٣٣- ٣٤- ٣٥ .

(٢) عيّاد، شكري: مدخل إلى علم الأسلوب، ص١٥-١٦ نقلاً عن كتاب فن الأدب، ص١٢.

(٣) ينظر: الشايب، أحمد: الأسلوب، ص١٠٨- ١٠٩.

(٤) ينظر: هلال، محمّد غنيمي: النقد الأدبيّ الحديث، ط دار الثقافة ودار العودة – بيروت، ١٩٧٣، ص٢٩-٣٠.

(٥) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبيّة، ص بتصرّف. وراجع أيضًا بوفون: مقال في الأسلوب، تر: أحمد درويش، فصول، مج٥، ع٣، ١٩٨٥، ص٢٠٤.

إلاّ في أسلوبي، وسوف يفلت من انتباه كثيرٍ من النّاس »[١]، ورأى "شوبنهاور" في الإطار نفسه أنّ الأسلوب هو «ملامح العقل وقسماته الخارجيّة الظاهرة »[٢] أمّا "مارسيل بروست" فقد عدّ الأسلوب بالنسبة للمبدع بمثابة «الألوان بالنسبة للرسّام، إنّه مسألة رؤيةٍ لا مسألة تقانة، إنّه اكتشاف للعالم الخاصّ الذي يراه كلٌّ منّا ولا يراه الآخرون »[٣].

ويبدو أنّ "موريه" قد ذهب إلى أبعد من هذا إذ جعل الأسلوب «موقفًا من الوجود، وشكلاً من أشكال الكينونة، إنّه –حسب تعبيره– الفكر الخالص نفسه المتحوّل بتحويل المعجز لشيءٍ روحيّ إلى الشكل الوحيد الذي يمكننا به تلقّيه »[٤] ومن ثمّ فإنّ «جوهر الإنسان كامنٌ في لغته وحساسيّته » [٥] على حدّ تعبير "ماكس جاكوب"، وأسلوبه هو «الخاصّ بشخصيّته تمامًا كما لصوته نبرةٌ لا تختلط بنبرة أصوات الآخرين » [٦] بحسب "بول كلودال".

وإذا كان مفهوم الأسلوب قد شكّل نقطة الانطلاق الأساسيّة في الدراسة الأسلوبيّة، فإنّ هذه التصوّرات والمقولات المتعلّقة به وأمثالها، والتي جعلت الأسلوب جزءًا من شخصيّة المبدع وانعكاسًا لطبيعته، وطابقت بين الأسلوب ومنشئه كان لها صداها الواضح في الدرس الأسلوبيّ، فأغلب التصوّرات والتوجّهات في هذا الدرس لم تغفل الطبيعة الإنتاجيّة للأسلوب، بل ربطت بقوّةٍ بين الخطاب ومُنشِئه انطلاقًا من أنّ الأسلوب خصوصيّةٌ شخصيّةٌ في التعبير، ومن خلالها نستطيع أن نتعرّف ذات المنشئ، وأن نقف على جوانب عدّة من ملامح شخصيّته، وأبعادها النفسيّة والذهنيّة. فنحن –كما يعلّل أحمد الشايب– إذا سمعنا كلمة أسلوب فهمنا منها العنصر اللفظيّ الذي يتكوّن من الكلمات والجمل والعبارات. وهذه الصورة اللفظيّة لا يمكن أن تحيا مستقلّة، وإنّما يرجع الفضل في نظامها اللغويّ إلى نظام معنويّ آخر، انتظم وتألّف في نفس الكاتب أو المنشئ، فكان بذلك أسلوبًا معنويًّا، ثمّ تكوّن التأليف اللفظيّ على مثاله وصار ثوبه... وبهذا يغدو الأسلوب طريقة التعبير التي يسلكها المبدع لتصوير ما في نفسه ونقله إلى من سواه[٧]، وتغدو العلاقة بين اللافظ والملفوظ –حسب تعبير المسدّي– من القوّة والعمق بحيث يتعذّر في كثير من الأحيان الفصل بينهما[٨] ثمّ يتنزّل الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبّآت

(١) السيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، ص١٦٤.
(٢) المرجع السابق، ص١٦٤.
(٣) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبيّة، ص٢٧.
(٤) فضل، صلاح: علم الأسلوب؛ مبادئه وإجراءاته، ص١١١.
(٥) المسدّي، عبد السلام: النقد والحداثة، ص ٥٦.
(٦) المرجع السابق، ص٥٦ بتصرّف يسير.
(٧) الأسلوب، ص٢٨-٢٩.
(٨) الأسلوبيّة والأسلوب، ص٦٤، ٦٦- ٦٨.

فس، الذي يصبح قناة العبور إلى شخصيّة المبدع لا الفنّيّة فحسب بل الوجوديّة مطلقًا، فالأسلوب هو فلسفة الذات في الوجود، بل هو بحسب "فلوبير" طريقةٌ مطلقةٌ في تقدير الأشياء(١).

ولعلّ معظم ما أوردناه حتّى الآن من مفاهيم وتصوّرات تنحو باتّجاه المبدع في الدرس الأسلوبيّ، وترى في نصّه تعبيرًا عن عالمه الداخليّ، جاء متأثّرًا بشكلٍ أو بآخر بالتيّار الرومانسيّ والأفكار التي تمسّك به أنصاره، والذين جعلوا من الفرديّة وصدق التعبير عن التجربة الشخصيّة جوهر الإبداع الفنّيّ، ومن ثمّ كانت فضيلة الأدب في منظورهم متأتيّةً من التعبير عن الذات، والشكل المحمود عندهم هو الشكل العضويّ الذي يؤلّف مع التجربة الذاتيّة كلاًّ متماسكًا، فيصبح الأسلوب بهذا مرآة الشخصيّة بل هو أعمق ما فيها وأجدره بالاهتمام(٢)، كما يصبح فهمنا للنصّ معتمدًا قبل كلّ شيء على فهم المبدع أولاً. بل إنّ "هيرتش"–أحد النقّاد المعاصرين يجعل نيّة المؤلِّف –على حدّ تعبيره شرطًا لتفسير النصّ، ويرى أنّنا لا نستطيع أن نقدّم تفسيرًا صحيحًا للنصّ إلاّ إذا افترضنا وجود نيّة للمؤلِّف تحكم ذلك التفسير(٣)؛ إذ إنّ ما يدفع المبدع إلى الكتابة – كما يرى "الكسندر بوتيبنيا" وهو عالم لغويّ روسيّ – « هو رغبته في التخلُّص من التوتّر ومن عبء الشّحنة العاطفيّة الذي لا يُطاق فهو يحتاج إلى البوح بما امتلأت به نفسه كما يحتاج الطفل والمرأة إلى البكاء »(٤). ويرى "ديتشس" في هذا الصدد أنّ الدراسات النفسيّة الحديثة مكّنت الدارس من استغلال طرائق منهجيّة تتيح له أن يحلّل الأثر الأدبيّ، وأن يستمدّ من التحليل استنتاجات حول نفسيّة صاحبه وحالته الذهنيّة(٥).

ومن هنا كان على علم الأسلوب بحسب "ماروزو" J. Marouzeau ، أحد أتباع بالي– أن يعتمد على ما يقدّمه علم النفس من تحليلٍ للأوضاع المختلفة للنفس البشريّة، فدراسة الأسلوب وفق تصوّره لا تقتصر على العناصر اللغويّة بل تُعنى بالمبدع في شخصيّته الباطنيّة وما يحيط

---

(١) المسدّي: النقد والحداثة، ص٥٦.

(٢) عيّاد، شكري: اللغة والإبداع، ص٢٣–٢٤ وراجع أيضًا ستاروبنسكي: النقد والأدب، تر: بدر الدين القاسم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي– دمشق، ١٩٧٦، ص١٧٦–١٧٨، والدرويش، أحمد: النصّ البلاغيّ بين التراث العربيّ والأوربيّ، ص١٧٦. وعبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص٢٢٥، والبهي، عصام: الاتّجاه النفسيّ في تفسير الأدب، فصول، مج٩، ع٣–٤، ١٩٩١، ص١٣٦.

(٣) الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشريحيّة؛ قراءة نقديّة لنموذجٍ إنسانيٍّ معاصر، ط١، النادي الثقافيّ –جدّة، ١٩٨٥ ، ص٢٦–٢٧.

(٤) المرعي، فؤاد: العلاقة بين المبدع والنصّ والمتلقّي. ضمن: النقد الأدبيّ الحديث: سعد الدين كليب، ص٢٣١–٢٣٢.

(٥) مناهج النقد الأدبيّ بين النظريّة والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم ومراجعة إحسان عبّاس، نشر بالاشتراك مع مؤسّسة فرنكلين– بيروت، نيويورك، ١٩٦٧، ص٥٢٩.

بها من عوامل نفسيّة واجتماعيّة خفيّة.(١) ذلك أنّ المتكلّم –بحسب بالي– « قد يضفي على معطيات الفكر ثوبًا موضوعيًّا عقليًّا مطابقًا جهد المستطاع للواقع، ولكنّه في أغلب الأحيان يضيف إليها بكثافات متنوّعة –عناصر عاطفيّة قد تكشف صورة "الأنا" في صفائها الكامل، فاللغة تكشف في كلّ مظاهرها وجهًا فكريًّا ووجهًا عاطفيًّا، ويتفاوت الوجهان كثافةً حسب ما للمتكلّم من استعداد فطريٍّ وحسب وسطه الاجتماعيّ والحالة التي يكون فيها ».(٢) ومن ثمّ كان المنطلق الرئيسيّ في الدراسة الأسلوبيّة عند بالي هو البحث عن مكامن القوة التعبيريّة في اللغة وتحليل علاقتها بالفكر والشخصيّة بما تعكسه لا من أفكار خالصة، بل من عواطف ومشاعر وانفعالات، فالنظام اللغويّ لا يقوم على خدمة الأغراض المنطقيّة وحدها، بل غايته أيضًا التعبير عن الوجدان والإرادة ممّا له تعلُّق بذات القائل وسماته النفسيّة والفكريّة، وعليه فإنّ علم الأسلوب –كما يؤكّد بالي– ينبسط على رقعة اللغة كلّها ولا يفصل بين لغة الوجدان ولغة العقل، أو يدرس الأولى ويدع الثانية، بل هو يدرسهما معًا في علاقاتهما المتبادلة، ويبحث نسبة كلّ واحدة إلى الأخرى في تكوين هذا النمط أو ذاك من أنماط التعبير(٣).

وذهب "كارل فوسلر" في الإطار نفسه إلى تعريف الأسلوب بكونه الاستخدام اللسانيّ الفرديّ بالتعارض مع الاستخدام الجماعيّ، ورأى أنّ على الأسلوبيّة « أن تكشف المظهر الروحيّ للفرد »(٤)، إذ ليست اللغة من وجهة نظره إلا تعبيرًا فنيًّا خلاّقًا عن الذات »(٥)، وكذلك أمعن "هنري موريبه" في تأكيد هذه الفكرة وتعميقها فقرّر في كتابه "علم نفس الأساليب" وجود « قانون للمطابقة بين روح الكاتب وأسلوبه »(٦).

ولعلّ أحدًا من منظّري الأسلوب لم يُعنَ ببحث هذه الصلة بين الذات المبدعة وأسلوبها قدْر عناية "سبيتزر" بذلك، فقد تأثّر بآراء فوسلر إذ كان تلميذًا له، كما تأثّر قبل ذلك بآراء فرويد ومباحثه في التحليل النفسيّ، وانطلق في دراساته من فكرة مؤدّاها أنّ لكلّ فردٍ تركيبه النفسيّ

---

(١) ينظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١٥٦، والجطلاوي، الهادي: مدخل إلى علم الأسلوب، ص٥٨–. وللتوسّع راجع أيضًا فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص٢٩–٣١، ٤٥.

(٢) المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٤٠.

(٣) ينظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٢٨–٢٩، وعبد البديع، لطفي: التركيب اللغويّ للأدب، ص٥٧.

(٤) علم الأسلوب وعلم اللغة العامّ، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عياد، ص٣١–٣٢.

(٥) أولمن، ستيفن: اتّجاهات جديدة في علم الأسلوب، ضمن: اتجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عيّاد، ص١١٠.

(٦) أوالد، ديكرو. وشايفر، جان ماري: القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللسان، ص١٦٨، وراجع أيضًا عبد البديع، لطفي: التركيب اللغويّ للأدب، ص١٠١.

والروحـي ّ الخـاص ّ بـه، وتبعـًا لذلك تختلـف آثـاره عـن غيرهـا ويتميـّز أسـلوبه عـن سـائر الأساليب[(١)]، ومن ثمّ فقد جعل غاية البحث الأسلوبي ّ قائمًا إلى أبعد أغوار الذات المُنتِجة لها ذاتًا موصوفة بتفرّدها بتجربةٍ نفسيّة خاصّة أفرزت إنتاجًا لغويًّا خاصًّا تشكّلت أدواته بهذه الطريقة أو تلك[(٢)]، فالأسلوب – حسب تعبيره– «هو السمة التي يسم بها [الألفاظ] عقلٌ وحيد يستحيل خلطه بآخر، وهو علامة إرادةٍ أكيدة، وإن كانت لاشعوريّة فهي دليلٌ على المتكلّم»[(٣)].

ومن هنا كانت روح المبدع تمثّل النواة المركزيّة التي يدور حولها نظام الأثر كلّه في إطار منهج سبيتزر الذي أطلق عليه اسم الدائرة الفيلولوجيّة "Philological Circle" والذي ذهب فيه إلى أنّ روح المبدع تشبه أن تكون نظامًا شمسيًّا يستقطب في مداراته جميع مكوّنات الأثر الأدبيّ ضمن وحدةٍ كلّيّة شاملة تقع هذه الروح في مركزها، وتعدّ القطب الضامن لتماسكها الداخليّ[(٤)]. وعليه فقد طالب أيّ دارسٍ بأن يبحث بدايةً عن تفسيرٍ سيكولوجيٍّ للسمة الأسلوبيّة التي تبدو بدايةً عند قراءة العمل الأدبيّ، وأن يحاول بعد ذلك العثور على أدلّةٍ وشواهد أخرى تشير إلى وجود العامل ذاته في نفس المبدع[(٥)]، وذلك تبعًا للعلاقة التي يعتقد سبيتزر بوجودها بين الملمح اللغويّ والحالة النفسيّة والروحيّة لدى مبدعه أو قائله، والتي ينصّ

---

(١) وقد دأب العقّاد على تأكيد ذلك في دراساته، داعيًا إلى الفحص الباطنيّ للعمل الأدبيّ موضحًا أنّ نظريّة الفحص الباطنيّ تقوم أساسًا على أنّ نتاج الأديب صورةٌ لنفسه وتأريخ لحياته الباطنيّة، ومن ثمّ ينبغي أن ينحصر دور النقّاد في البحث عن الأديب داخل الأثر المنقود، وإن تعذّر ذلك؛ أي إن عجز الناقد عن التعرّف إليه من خلال أدبه، فليس ثمّة شكٌّ في أنّ هذا الأديب وبخاصّةٍ إذا كان شاعرًا ينبغي ألاّ يُعرف أو يُدرس وإن كانت له عشرات الدواوين». عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص٢٢٨، نقلاً عن كتاب الفصول: عبّاس محمود العقّاد، ص٢٢٣.

(٢) ينظر: صولة، عبد الله: الأسلوبيّة الذاتيّة أو النشوئيّة، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص٨٥، وبلوحي، محمد: الأسلوب بين التراث البلاغيّ والأسلوبيّة الحداثيّة، مجلة التراث العربي، ع٩٥، السنة الرابعة والعشرون، ٢٠٠٤، ص٦٨– ٦٩.

(٣) مونان، جورج: مفاتيح الألسنيّة، ص١٤٠، وقد انتهى سبيتزر في هذا الإطار إلى القول: "إنّ الجهاز العاطفيّ والجهاز الفلسفيّ والجهاز الأسلوبيّ للكاتب، كلّها تتطابق بشكل فذّ ودقيق". فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٢٢٢.

(٤) ينظر: عبد البديع، لطفي: التركيب اللغويّ للأدب، ص١٠٨، والعجيمي، محمد الناصر: النقد العربيّ الحديث ومدارس النقد الغربيّة، ص١٩٤– ١٩٥، وراجع أيضًا المصري، عبد الفتّاح: أسلوبيّة الفرد، مجلة الموقف الأدبيّ، ع١٣٥– ١٣٦، ١٩٨٢، ص١٥٢.

(٥) أولمن، ستيفن: اتّجاهات جديدة في علم الأسلوب، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عيّاد ص١١٤، وراجع أيضًا فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٦٣، والراجحي، عبده: علم اللغة والنقد الأدبيّ، فصول، مج١، ع٢، ١٩٨٢، ص١١٨.

على وجوب الاستناد إلى الفهم في الدرس والتحليل مؤكّدًا وجوب التسليم بأنّ التعبير المعيّن إنّما هو مرآةٌ تعكس خاصيّةً نفسيةً معينة »(١)، ومنتهيًا في أحد أبحاثه إلى مؤدّاه أنّ الانحراف اللغويّ عن نهج الاستعمال الجاري ليس إلاّ صدًى للحالة النفسيّة والذهنيّة المنحرفة عن المألوف في حياة المبدع أو القائل، موضحًا أنّ بإمكاننا أن ننطلق من الأسلوب إلى النفس، وأن نحدس بمراكز العواطف فيها من خلال الانحراف اللغويّ عن النموذج المعياريّ (٢). وبهذا نكون قد انتقلنا من الظاهر المعلن إلى ما قد يبدو أقلّ وضوحًا وبيانًا، وبهذا فإنّ المثل السائر «لا شيء [كائنٌ] في الأسلوب إلاّ كان في قرارة نفس المؤلّف» يغدو أكثر دقة إذ قُلِب رأسًا على عقب فأصبح « لا شيء في قرارة نفس المؤلّف إلاّ تحقّق فعلاً في الأسلوب »(٣).

ولا يكاد كلٌّ من ألونسو وإمبسون يخرجان في توجّههما البحثيّ عمّا أشار إليه سبيتزر، فقد ذهب ألونسو إلى أنّ فهم العمل الأدبيّ يتحقّق إلى حدٍّ ما في علاقات سيكولوجيّة، ومن ثمّ يتعيّن علينا أن نصنّف وندرس كلّ العناصر التي تمسّ روح المبدع وتحدّد طبيعته(٤)، وكذلك قرّر إمبسون في الإطار نفسه أنّ الاستجابة في عقل القارئ للنصّ المدروس إذا ما كانت صحيحة وغير زائفة، فإنّها تعيد تكوين الاستجابة في عقل المؤلّف لحظة خلْقه لهذا النصّ، ومن ثمّ فقد أطلق مقولته إذا لم يزعم النقّاد أنّهم يفهمون مشاعر المؤلّف وجب أن يحكموا على أنفسهم بالخزي »(٥)، ذلك أنّ المبدع كما يشير كرسو لا يفصح عن حسّه ولا عن تأويله إلاّ إذا مُدّ بمعاول ملائمة، وليس للأسلوبيّ من عملٍ سوى فحص تلك المعاول »(٦). ولذلك نجد جاكبسون يجعل الوظيفة التعبيريّة أو الانفعاليّة أولى الوظائف اللغويّة التي تحملها المُرسَلة (النصّ)، والتي

---

(١) السيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، ص١٠٣، وراجع أيضًا دي أجيبيار، فيتور مانويل: الأسلوبيّة؛ علم وتاريخ، تر: سليمان العطّار، فصول مج١، ع٢، ١٩٨٢، ص١٣٦.

(٢) ينظر: ويلك، وارين: نظريّة الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإنسانيّة– دمشق، ١٩٧٢، ص١٨٨– ١٨٩، والسيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، ص١٠٣، وراجع للتوسع سبيتزر، ليو: علم اللغة وتاريخ الأدب، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عيّاد، ص٦١–٦٥، والمصري، عبد الفتاح، مجلة الموقف الأدبيّ، ع١٣٥– ١٣٦، ١٩٨٢، ص١٦٠.

(٣) ستاروبنسكي: النقد والأدب، ص٤٨– ٤٩، بتصرّف يسير.

(٤) السيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، ص١٢٥، وراجع أيضًا فضل، صلاح: علم الأسلوب ص١٦٢– ١٦٣.

(٥) هوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبيّة، ص٩٤.

(٦) المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٤٤.

ترتبط بموقف المرسِل (القائل) فتعبّر عن مشاعره وتكشف عن حاله[١]، كما يجعل ريفاتير دراسة الأسلوب في أيّ بلاغٍ –على حدّ تعبيره– معنيّةً بدراسة ما يحمله هذا البلاغ من أثرٍ لشخص المتكلّم[٢].

ومن هنا فقد عنيت بعض الدراسات الأسلوبيّة بتحليل الأسلوب، ودراسة صلته بمؤلّفه أو مبدعه من خلال محاولة رصد الكلمات التي تبدو ذات أهميّةٍ خاصّةٍ عنده، والتي سُمّيت بالكلمات المفاتيح. والكلمة المفتاح هي الكلمة التي يصل معدّل تكرارها في عملٍ معيّن أو لدى مؤلِّف معيّن إلى نسبة أعلى ممّا هي عليه في اللغة العاديّة ممّا قد يمدّنا بإشارات دالّة على عقل المؤلّف، أو يلقي أضواء على الجانب النفسيّ منه «فلكلّ كاتبٍ –كما يشير "سانت بيف"– كلمةً مفضّلة تتردّد بكثرة في كتاباته، وتكشف بطريقة غير مباشرة عن بعض نقاط الضعف أو الرغبات الدفينة لدى من يستخدمها »[٣]؛ وكذلك يؤكّد "بودلير" الفكرة ذاتها إذ ينقل عن أحد النقّاد قوله: «إنّنا لكي نكشف عن روح شاعرٍ ما، أو على الأقل عن شواغله العظمى، علينا أن نبحث في أعماله عن أكثر الكلمات دوراناً، فهذه الكلمات هي التي تبوح بهواجسه المُلحّة »[٤]؛ ذلك أنّ إنتاج العمل الأدبيّ يكون غالباً من التلقائيّة لدى المبدع بحيث يغدو تولّداً لا يصحبه الإدراك في لحظة تشكّله الأولى، وعليه فإنّ اختيار المبدع لأدوات التعبير التي يستخدمها ولا سيّما في إطار وجود بدائل متعدّدة هو اختيار يرتبط بمزاجه وتجربته ويحمل الكثير من سمات شخصيّته وخواصّه الذاتيّة[٥].

وإذا كان في مجمل ما أسلفنا يشير إلى أنّ المطابقة بين النصّ ومبدعه، ومحاولة فهم الأثر الأدبيّ باتّخاذ المسلك النفسيّ الذي يحاول استخلاص سمات الشخصيّة عبر أدائها اللغويّ قد مثّل خطّاً واضحاً في حركة البحث النقديّ الحديث عامّةً والبحث الأسلوبيّ على وجه الخصوص، فإنّ ثمّة في المقابل ما يشير إلى أنّ الأسلوبيّة كانت تميل في الكثير من مباحثها إلى التخلّي عن هذا الربط المحكم بين النصّ ومبدعه محاولةً إعطاء النصّ وجوداً يكون مستقلاً عن حياة مُنشئه، وذلك من منطلق أنّ الأسلوب ظاهرة داخليّة في

---

(١) بركة، بسّام: اللسانيّات والأسلوبيّة ودراسة الخطاب الأدبيّ، مقدّمته لترجمة كتاب الأسلوبيّة: لجورج مولينيه، ص١٤.

(٢) ينظر: مونان، جورج: مفاتيح الألسنيّة، ص١٤٠.

(٣) فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٣٢١.

(٤) المرجع السابق، ٣٢١.

(٥) ينظر: جيرو: الأسلوبيّة، ص١٣٩– ١٤٠. وفضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر، ص٨٩والمسدّي، عبد السلام: النقد والحداثة، ص٥٦.

النصّ، ولا تتأتّى دراستها إلاّ بالوقوف على العلاقات المتداخلة بين العناصر اللغويّة المكوّنة لهذا النصّ بعيداً عن أي اعتبار آخر، فالشاعر –بحسب كوهن– هو شاعر « بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وإنّما ترجع عبقريّته كلّها إلى الإبداع اللغوي »(١). ثمّ فإنّ الدراسة الأسلوبيّة ينبغي أن تكون موجّهةً إلى بحث الظاهرة الأدبيّة التي يجليها النصّ وحده دون التفاتٍ إلى الجانب الشخصيّ المتعلّق بحياة المبدع أو سماته النفسيّة.

وربّما كان للشكلانيّة الروسيّة، وكذلك البنيويّة بوصفهما من أبرز الاتّجاهات النقديّة التي تركت أثراً واضحاً في البحث الأسلوبيّ، ربّما كان لهما الدور البيّن في زعزعة مكانة المبدع والتقليل من الالتفات إليه في دراسة النصّ الأدبيّ، ذلك أنّ الاقتصار على الأثر الأدبيّ وحده، وعزله عمّا قبله وعمّا بعده لم يظهر في حركة واعية بمنهجها وبمقاصدها إلاّ مع الشكلانيّين الروس في الثلث الأول من القرن العشرين ليستمر بعد ذلك مع البنيويّين اللغويّين الذين قصروا همّهم في البحث عمّا ينتظم داخل النصّ من علاقات تركيبيّة، دون نظر إلى ماهو خارجٌ عنه. وبهذا فإنّ ما يتفق فيه الشكلانيّون الروس والبنيويّون اللغويّون هو جعل الدراسة متأصّلةً في الآثار الأدبيّة نفسها، ومقتصرةً عليها وحدها، فالأدب عندهم أولاً وبالذات هو نصّ، وكلّ ما يهمّ في درسه كائنٌ فيه، ملازمٌ له، لا يُلتمس البتّة خارج حدوده، أمّا الربط بحياة الأديب الشخصيّة، أو بخائله النفسيّة، أو الظروف والوسط الاجتماعيّ الذي عاش فيه وكتب له، فمباحث لاتهمّ الأدب في شيء، ولا تفيد في شيء(٢).

ربّما ولا نفاجأ بعد هذا إذ نجد أنّ التفسير السيكولوجيّ للخصائص الأسلوبيّة، ومحاولة ربطها بالعوامل الشخصيّة التي تخصّ المبدع كانا عُرضةً للشكوك والانتقادات حتّى من أولئك الذين تحمّسوا لهذا المنحى، وأقاموا دراساتهم في أحيان كثيرة بناءً على معطياته. فعلى الرغم من أنّ "أولمن" كان أحد المهتمّين ببحث الدلالة السيكولوجيّة للصورة الأدبيّة، وقد أبدى حماسةً واضحةً للمسلك الذي يحاول تفسير الصور التي تتكرّر في عملٍ أدبيٍّ معيّن بوصفها أعراضاً أو أماراتٍ لما يكمن في أعماق المبدع من ميل لبعض الأمور أو نفور منها، على الرغم من ذلك فقد أقرّ أولمن كما أقرّ غيره بوجود المزالق التي تتهدّد هذا التوجّه، والتي تتمثّل في الانطباعيّة الجامحة التي قد تَسِم مثل هذا المسلك إضافةً إلى المغالطة البيوجرافيّة التي قد يؤدّي

---

(١) بنية اللغة الشعريّة، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص٤٠.

(٢) انظر: الواد، حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١١٢-١١٣. وصولة، عبد الله: اللسانيّات والأسلوبيّة، الموقف الأدبيّ، ع١٣٥- ١٣٦، ١٩٨٢، ص١٤٤وراجع أيضاً فضل، صلاح: نظريّة البنائيّة، ص٦١. وعبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة، ص٢٠٢.

إليها الانطلاق من افتراضٍ مسبق بوجود علاقة وثيقة بين كتابات المبدع والحياة الشخصيّة التي يحياها[1]، ذلك أنّ هذه العلاقة قد لا تصحّ ولا تصدق في كثير من الأحيان، وقد أشار "بروست" إلى ذلك موضحًا أن "سانت بيف" على سبيل المثال كان غير شغوفٍ ولا محبٍّ للرياضة، أو الحياة العسكريّة أو البحر، على الرغم من أنّه استمدّ صوره من هذه المجالات »[2]، كما ذهب كلٌّ من فوسلر وكروتشه إلى أنّ الشخصيّة الأدبيّة للمبدع، وربّما الشعريّة على وجه الخصوص، كثيرًا ما تكون مغايرةً لشخصيته الحقيقيّة، كما هي حال دانتي، ولهذا فإنّ التحليل الأسلوبيّ – بحسبهما – يجب أن ينصبّ على تحليل الشخصيّة الشعريّة التي يجسّدها النصّ ولا علاقة له بما يقع في حياة المبدع أو الشاعر الأرضيّة[3]، ومن ثمّ فليس من الضرورة بمكان أن تكون الخصائص الأسلوبيّة انعكاسًا لسمة معيّنة في عقل القارئ أو نفسه، بل كثيرًا ما تبدو مجرد سلوك لغويّ يكشف عن عادات كتابية فحسب، هذا عدا عن أنّ الافتتان ببحث العلاقة بين ذاتيّة المبدع وأسلوبه، سواء أكانت هذه العلاقة حقيقيّة أو مزعومة، قد تفضي بالباحث – كما يوضح أولمن – إلى الانصراف عن مهمّته الأساسيّة، وهي محاولة الكشف عن الجانب الجماليّ في النصّ، إذ إنّ الباحث حينها سيوجّه عنايته إلى ما يبدو انعكاسًا لشخص المبدع، ممّا قد يصرف النظر عمّا يخالف ذلك، ويحول أحيانًا دون تعمُّق النصّ الأدبيّ ذاته[4].

وإذا كان سبيتزر يتبوّأ – كما سبق أن أشرنا – منزلة الصدارة في قائمة الباحثين الأسلوبيّين من حيث التركيز على شخص المبدع، والإيمان بأنّ كلّ ما يرد في النصّ إنّما هو استجابة لخواطره، وأنّ لغة النصّ الأدبيّ من ثمّ ليست إلاّ تبلورًا خارجيًا لشكل داخليّ يجسّد روح المبدع وعقله[5]، فإنّ ما ذهب إليه سبيتزر كان محطّ انتقاد في كثير من الأحيان، بل إنّ سبيتزر نفسه أبدى لاحقًا تراجعًا واضحًا وصريحًا عن آرائه الأولى، مبتعدًا عن أيّ تعصُّب منهجيٍّ، ومحاولاً

---

(١) ينظر: أولمن، ستيفن: اتّجاهات جديدة في علم الأسلوب، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عيّاد، ص١١٢– ١١٣، والسيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، ص١٧١– ١٧٤، وراجع أيضًا ويلك، وارين، نظريّة الأدب، ص١٨٩– ١٩٠، وبلوحي، محمّد: الأسلوب بين التراث البلاغيّ العربيّ والأسلوبيّة الحداثية، مجلة التراث العربي، ع٩٥، السنة (٢٤)، ٢٠٠٤، ص٦٩. و دي أجيبار، فيتور مانويل: الأسلوبيّة؛ علم وتاريخ: تر: سليمان العطار، فصول مج١، ع٢، ١٩٨١، ص١٤٢.

(٢) السيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، ص ١٧٢.

(٣) ينظر: عبد البديع، لطفي: التركيب اللغويّ للأدب، ص ١١١.

(٤) ينظر: الراجحي، عبده: علم اللغة والنقد الأدبيّ، علم الأسلوب، فصول، مج١، ع٢، ١٩٨١، ص١١٨، وصمولة، عبد الله: الأسلوبيّة الذاتيّة أو النشوئيّة، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص٧٦، والسيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، ص١٧٥.

(٥) سبيتزر، ليو: علم اللغة وتاريخ الأدب، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عيّاد، ص٦٨–٦٩.

الانتفاع بكل ما يكون مفيداً من مكتشفات إضافية أو معلومات جديدة، منتهياً في ضوء ذلك إلى أنّه ليس من الثابت بل قد يكون من الخطأ القول بوجود التوافق بين ذات المبدع وأثره الفنّي [(١)]، إذ التجربة الشخصيّة لا تعدو أن تكون مادةً أولى شأنها في ذلك شأن المراجع الأدبيّة مثلاً، معلناً تبعاً لذلك انصرافه عن بحث الحالات النفسيّة، ودراسة أساليب الكتّاب انطلاقاً من مراكزهم العاطفيّة، داعياً إلى جعل الدراسة الأسلوبيّة خاضعةً للعمل الأدبيّ في حدّ ذاته، ومتّجهةً إلى البحث في طريقة استخدام المبدع للغة لإنجاز عمل فنّيٍّ، وتفسير الآثار الأدبيّة من ثمّ بوصفها نظومات شعريّةً، ومحاولة استخلاص الرؤية التي تقدّمها دون اللجوء إلى مزاج المبدع[(٢)] أو شخصيّته، إذ ليس من الضرورة أن تكون هذه الرؤية شخصيّة أو لاشعوريّة، بل إنّ "إدجار آلان بو" يرى أنّ العمليّة الإبداعيّة هي عمليّة موجّهة من الألف إلى الياء توجيهاً مشعوراً به، يحسب فيه المبدع كلّ صغيرةٍ وكبيرة ويرتّب لخطواته بدقّة، فيقرّر الشاعر مثلاً أنّه سيكتب مئة بيت، وسيجعلها حزينة، وسيحاول بما يكتبه أن يشيع الحزن في نفس قارئه، ويفكّر في القافية التي من شأنها أن تثير الحزن أكثر من غيرها، كما يفكّر في الصور التي تبدو أشدّ ارتباطًا بطابع الحزن وأكثر إيحاءً به وهكذا[(٣)].

وإذا كان لنا أن ندلي بدلونا هنا فإنّا نذهب مع مصلوح إلى أنّ الكيفيّة التي يتمّ بها تشكيل ما هو متشكّلٌ أسلوبيًّا هي حاصل التفاعل الجدليّ بين العوامل الذاتيّة التي تشمل الإيثارات اللغويّة للمنشئ وتكوينه النفسيّ وطابع تفكيره، ومهاراته الأسلوبيّة، والعوامل الموضوعيّة التي تحدّدها متطلّبات المقام، وطبيعة من يُوجَّه إليهم النصّ، بل كثيراً ما يكون التفاضل بين المنشئين عائداً إلى إحكام التوازن بين ما هو ذاتيٌّ وما هو موضوعيّ، وإلى استجابة الأسلوب لكليهما على وجه التلازم[(٤)]. ومن هنا كانت ماهيّة الأسلوب عند "ستاروبنسكي" تتحدّد بكونه اعتدالاً وتوازناً بين ذاتيّة التجربة ومقتضيات التواصل، فيكون الأسلوب بهذا حلاًّ وسطًا بين حدّي الفرديّ والشعور الجماعيّ، أو هو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة سواء أكانت هذه

---

(١) وقد قرّر سبيتزر في ضوء ذلك أنّ "علم الأسلوب التحليليّ ليس سوى شكلٍ خاصٍّ ممّا يطلق عليه "خدعة الترجمة" التي تؤدّي إلى قراءة حياة المؤلف مترجمةً بطريقة مشوّهة في أعماله". فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٢٢٢، ٢٢٣.

(٢) ينظر: ستاروبنسكي: النقد والأدب، ص٤٦، ٥٥، ٥٩، ٦٠. و فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٢٢٢، ٢٢٣.

(٣) ينظر: عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص٣٣، نقلاً عن كتاب الإبداع الفنّيّ، ص١٢٦.

(٤) ينظر: في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللسانيّة؛ آفاق جديدة، ص ١٦٨- ١٧٠.

الجماعة هي "هم أم نحن أم أنتم"[١]، كما وجب أن تكون دراسة الأساليب – من وجهة نظر كرسو – نفسيّة واجتماعيّة على حدٍّ سواء »[٢] إذ ليس بالإمكان – كما يرى معظم روّاد التفكير الأسلوبي تصوُّر نوع من الموافقة الكاملة بين المبدع ونصّه، بل إنّ الأسلوب – كما يشير بعضهم يكتسب وجوده المستقلّ عن منشئه شيئًا فشيئًا داخل بنية النصّ، من خلال العلاقات الداخليّة التي تقوم بين مكوّناته، وبهذا يغدو دور المبدع أشبه بدور لاعب الشطرنج، إذ هو يبدأ بتشكيل تجربته في شكل صياغة لغويّة، ولكنّها تستقلّ – ضمن هذا التشكل عن ذاتيّته لتتحوّل إلى بنية لها قوانينها الداخليّة، التي تقود المبدع إلى تفضيل بعض طاقات اللغة وإمكاناتها على بعضها الآخر في إطار تشكيله للنصّ الأدبيّ[٣].

وإذا كان لنا أن نلخّص جملة ما أوردناه فإنّنا نرى أنّ الأسلوبيّة قد أبدت في معظم اتجاهاتها اهتمامًا بيّنًا بالمبدع بوصفه مرتكزًا أساسيًّا في العمليّة الإبداعيّة، وعُنيت ببحث الصلة بين السمات الأسلوبيّة التي تدرسها في النصّ، وبين شخص مبدعها وخصائصه النفسيّة والذهنيّة وإن كانت في الوقت نفسه قد وقفت – في كثير من الأحيان – على المحاذير التي قد يقود إليها الإفراط في بحث هذه الصلة أو القول بالمطابقة التامّة بين المبدع ونصّه، وهذا ما أدّى بدوره إلى بروز تيّار واضح يميل إلى التخلّي عن هذا الربط المحكم بين المبدع والنصّ في البحث الأسلوبيّ، ويرى أنّ العوامل التي ترافق بناء النصّ وتشكيله هي عوامل متعدّدة لا تخصّ المبدع وحده، ومن شأن هذه العوامل أن تتدخّل في توجيه بنية النصّ بشكلٍ أو بآخر، وأن تحول دون التطابق التامّ بين ذات المبدع ونصّه.

المبدع في الدرس البلاغيّ :

ولعلّ في النظر إلى التراث البلاغيّ والنقديّ ما يثبت حضور المبدع في أذهان البلاغيّين والنقّاد، ويؤكّد وجود خطٍّ واضحٍ أعطى المبدع أهميّة خاصّة بوصفه الطرف الأساسيّ في عمليّة إنتاج النصّ وبنائه، ولكن يعيب هذا الخطّ – كما يشير محمد عبد المطلب – تقطُّعه في جزئيّات وإشارات متبعثرة لم تَلُمّ شتاتها نظريّةٌ متكاملةٌ شاملةٌ[٤] وإنّما جاءت في هيئة مقولات وآراء متناثرة تلتفت إلى المبدع وترتبط به بصورة أو بأخرى، وإن بدا هذا الالتفات وهذا الارتباط

---

(١) المسدّي، عبد السلام: النقد والحداثة، ص٧٤.

(٢) عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص٢٣٤.

(٣) ينظر: المصدر السابق، ص٢٣٤.

(٤) ينظر: قضايا الحداثة عند عبد القاهر، ص١٦.

محاطَين ببعض المحاذير تبعاً للعامل الديني الذي ارتبطت به البلاغة في نشأتها وفي تطورها؛ فقد كانت الدراسات القرآنية هي المنبت الأول الذي تفتحت فيه مباحث الدرس البلاغي، والتي ارتبطت بغائية قصوى في فهم النص القرآني والقدرة على تأويل مشكله والتسليم بإعجازه[١]، وهذا كان موجهاً للدرس البلاغي -بوعي أو من دون وعي- إلى الاتكاء على المتلقي وحالاته دراكية بشكل أساسي، وحال في كثير من الأحيان دون التوجه إلى المبدع نظراً للحرج الديني الذي شكل حاجزاً حال دون تناول النص القرآني تناولاً فنيًّا بالنسبة لمصدره، باعتبار أن البلاغة مراعاة مقتضى الحال، وليس من المتصور عقلاً وديناً أن تُربط الصورة الخاصة للصياغة القرآنية بالأحوال الإلهية، وإنما كان المتاح هو ربطها بأحوال المتلقين وظروفهم الاجتماعية أو الثقافية أو الدينية فحسب، ويرى[٢] عياد أن الصفة الموضوعية أو "اللاشخصية" للدرس البلاغي كانت عاملاً إضافيًّا أسهم في تحول البلاغي أقل اهتماماً بالتوجه نحو المتكلم وبحث حالته النفسية منه ببحث حالة المخاطب والعناية به[٣].

وعلى الرغم مما أسلفنا إلا أننا لا نستطيع أن نسلّم بما ذهب إليه بعض الدارسين ممن رأوا أن الاهتمام بالقائل أو المبدع وحالته النفسية كان مستبعداً عن الدرس البلاغي والنقدي، وأن هذا الدرس قام على إقصاء الذات المبدعة، وعدم الالتفات إلى أثرها في النص[٤]؛ ذلك أن المتابعة المتفحصة من شأنها أن تضعنا أمام نصوص ضمت ومضات وخطرات لا يملك المرء إلا أن يرى فيها ارتباطاً واضحاً بالمبدع، وتقديراً لحالته، وتبيناً لأثر تلك الحال في نصه وفي أدبه.

وإذا شئنا أن ننقب عن بذور ذلك فإننا سنجد سيبويه، وضمن حديثه عن الحذف، يورد إشارات دقيقة حول أثر الحذف في تكوين الدلالة، وصلة هذا الأثر بطبيعة المبدع. فقد أشار إلى

---

(١) ينظر: راضي، عبد الحكيم: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي- مصر، د.ت، ص٤٤٤. وصمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، ص ٣٣- ٦٠. وراجع أيضاً شكري عياد: اللغة والإبداع، ص ١٠٢ وعبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب، ص ٢٦. وقضايا الحداثة، ص٩، ودرويش أحمد: النص البلاغي بين التراث العربي والأوربي، ص١٩.

(٢) ينظر: عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية؛ قراءة أخرى، ص٢١٠- ٢١٢ والبلاغة والأسلوبية، ص٢٤٢. وقضايا الحداثة، ص٣ وراجع أيضاً الخولي، أمين: فن القول؛ دراسة مقارنة تصير البلاغة فن القول، دار الفكر العربي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي- مصر، ١٩٤٨، ص٢١١. والعجيمي، محمد الناصر: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ص٤٥٦.

(٣) ينظر: البلاغة العربية والأسلوب، ضمن: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص٢٣٤- ٢٣٥.

(٤) ينظر: المبخوت، شكري: المعنى المحال في الشعر، علامات، مج٢، ج٥، ١٩٩١، ص٩٥. وعباينة، سامي: التفكير الأسلوبي، ص٦١.

سياقٍ بارزٍ من سياقات الحذف، وهو الحذف عند ذكر الديار، موضحًا أنّ الحذف في هذا السياق قد غدا ظاهرةً بارزةً حتّى أصبح جزءًا من طبيعة كلام العرب، كقول ذي الرمّة:

ديارَ ميَّةَ إذ ميٌّ مساعِفةٌ ... ولا يرى مثلَها عجمٌ ولا عَرَبُ

وقد أورد سيبويه تعليقًا على هذا البيت قوله: «كأنّه قال: اذكر ديار ميّة ولكنّه لم يذكر "اذكر" لكثرة ذلك في كلامهم، واستعمالهم إياه، ولما كان من ذكر الديار قبل ذلك »، وأضاف: «ومن العرب من يرفع "الديار" كأنّه يقول: تلك ديار فلانة... فإذا رفعت فالذي في نفسك ما أظهرت، وإذا نصبت فالذي في نفسك غير ما أظهرت »[1]. وكما هو ملحوظٌ فقد جعل سيبويه الرفع أو النصب ضمن هذا السياق مرتبطًا بالحالة الشعوريّة التي يحياها المتكلّم أو القائل والمقصد الدلاليّ في عقله، وعلى أساسهما يتشكّل المعنى، وتبعًا لهما يتحدّد المقصود بالحذف، فيكون الرفع أو يكون النصب.

وإذا كان الشاعر «إنّما سمّي شاعرًا لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره[2]» كما يخبرنا ابن رشيق، فإنّ كتب الأدب والنقد قد حفلت بالكثير من النصوص التي تنمّ عن فهم الشعر ومحاكمته بوصفه استجابةً للأحوال النفسيّة وتجسيدًا لها، فمن ذلك ما نطالعه في "الأغاني" منسوبًا إلى أرطأة بن سُهيَّة، وقد سئل عن حاله مع الشعر بعد أن تقدّمت به السنّ فقال: « والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أرغب، ولا أرهب، وما يكون الشعر إلاّ من نتائج هذه الأربع»[3].

ولعلّنا نجد في تصنيف النقّاد للشعراء قديمًا، وربط التفوّق عند بعضهم بحالاتٍ معيّنة دون سواها، ما يؤكّد أن الشاعر يستطيع أن يبدع أيّما إبداع عندما يماثل شعره حال نفسه، ويساير طبعه[4]، ولهذا نجدهم قد جعلوا « أشعر الناس امرأ القيس إذا ركب، والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب »[5]؛ ذلك أنّ الشعر كما يصوّره ابن طباطبا هو نتيجة عقل الشاعر، وثمرة لبّه، وصورة علمه، والحاكم له أو عليه[6]، ومن ثمّ فقد كان زمان شباب الشعر عند العرب وفق تصوّرهم هو العصر الجاهلي وصدر الإسلام إذ الشعر إذ ذاك كان تعبيرًا عن إحساس

---

(١) الكتاب، تح: عبد السلام هارون، ط٤، مكتبة الخانجي- القاهرة، ٢٠٠٤، ١/٢٨٠.

(٢) العمدة، ١/٢٣٨- ٢٣٩.

(٣) أبو الفرج الأصفهاني، تح: إبراهيم الأبياري، ١٣/٤٥٤٣.

(٤) وقد أشار ابن قتيبة إلى ذلك بوضوح إذ بيّن أن « الشعراء في الطبع مختلفون، [فـ] منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسّر له المراثي، ويتعذّر عليه الغزل »، الشعر والشعراء، ص٩٣-٩٤.

(٥) العسكري: الصناعتين، ص٢٣.

(٦) عاكوب، عيسى: التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٢٠٠. وراجع عيار الشعر، ص٢٠٢.

النفس بأشياء الوجود، أمّا في الأعصر التالية فقد غدا الشعر صنعة[١]، فافتقد بهذا السمة الأساسيّة التي عدّها ابن طباطبا العيار الذي بنى عليه حكمه، والتي تتلخّص في كون الشعر تعبيرًا صادقًا عمّا يعتمل في النفس والعقل[٢]، وانعكاسًا للرواية التي يختزنها الشاعر تجاه الوجود من حوله. إذ من شأن هذه السمة أن تجعل الشعر أقرب إلى النفوس، وأن تمنحه في الغالب قبولاً وحسنًا لدى سامعه أو لقتيه، ذلك أنّ الكلمة – كما كان الجاحظ قد أشار – « إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان»[٣].

ومن هذا المنطلق فقد ذهب قدامة في ختام حديثه عن النسيب إلى القول: «وممّا أختم به القول، أنّ المحسن من الشعراء فيه من يصف من أحوال ما يجده مايعلم به كلّ ذي وجد حاضرٍ أو دائر أنّه يجد أو قد وجد مثله، حتّى يكون للشاعر فضيلة الشعر»[٤]. وكذلك نجد ابن أبي عتيق يعجب بشعر عمر بن أبي ربيعة موضحًا أنّ هذا الشعر يُعرِب عن صاحبه، كما يقارن بين أبيات للحارث بن خالدٍ، وأخرى لابن أبي ربيعة، فينتقد أبيات الأوّل ويعيب تناقض القول فيها مع الموقف النفسيّ الذي يعيشه الشاعر، ويثني على أبيات عمر الذي لاءم بين حال نفسه والشعر الذي جاء به[٥].

والواقع أنّ النصوص التي تجعل جودة الشعر وحسن الأسلوب فيه مرتبطَين بحقيقة المشاعر التي أنتجتهما كثيرةٌ في موروثنا النقديّ والبلاغيّ، فالقاضي الجرجانيّ يربط بين رقّة الشعر وحال الشاعر الذي صدرت عنه مؤكّدًا أنّ «رقّة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيّم، والغَزِل المتهالك، فإن اتّفقت [للشاعر] الدماثة والصبابة، وانضاف الطبع إلى الغزل، فقد جُمعت [له] الرقّة من أطرافها »[٦]. ويذهب الباقلانيّ إلى أبعد من هذا إذ يجعل الشعر انعكاسًا

---

(١) المرجع السابق، ص٢٠٠.

(٢) وكذلك نجد محمّد بن إبراهيم الأنصاريّ يذهب إلى ما هو قريبٌ من هذا إذ يجعل منفعة الأدب متأتّيةً من كونه إفصاحًا عمّا في نفس صاحبه، وإعرابًا عن مخزون ضميره، فالأدب وفق منظوره هو «علم يتعرّف منه التفاهم عمّا في الضمائر بأدلّة الألفاظ والكتابة، وموضوعه اللفظ والخطّ من جهة دلالتهما على المعاني، ومنفعته إظهار ما في نفس الإنسان من المقاصد وإيصاله إلى شخصٍ آخر من النوع الإنسانيّ، حاضرًا كان أم غائبًا ». إرشاد القاصد إلى أسنى المقاصد، مطبعة الموسوعات – مصر، ١٩٠٠، ص٢١.

(٣) البيان والتبيين، ٩/٤. ويندرج في هذا السياق أيضًا ما كان نقله الجاحظ عن الحسن بن عليّ إذ استمع إلى رجل يعظه فلم تقع موعظته بموضعٍ من قلبه، ولم يتأثّر بها، فقال له: يا هذا، إنّ بقلبك لشرًّا أو بقلبي». البيان والتبيين، ٨٤/١.

(٤) نقد الشعر، ص١٣٦.

(٥) ينظر: القالي، أبو علي: الأمالي، ط٣، مطبعة السعادة– مصر، ١٩٥٣، ١٤/٢– ١٥.

(٦) الوساطة، ص١٨.

لصاحبه، وصورةً تكشف عن حاله، وتجلّي طباعه؛ فالشعر في الغزل «إذا صدر عن محبٍّ، كان أرقّ وأحسن، وإذا صدر عن متعمِّل، وحصل من متصنِّع، نادى على نفسه بالمداجاة، وأخبر عن خبيئه في المراءاة. وكذلك قد يصدر الشعر في وصف الحرب عن الشجاع، فيعلم وجه صدوره، ويدلّ كنهه وحقيقته، وقد يصدر عن المتشبِّه، ويخرج عن المتصنِّع، فيُعرف من حاله ما ظنّ أنّه يخفيه، ويظهر من أمره خلاف ما يبديه»[1].

ويرى صمّود في هذا السياق أنّ النقّاد والبلاغيّين قد بلغوا من احترام خصوصيّة الشعر مبلغًا بجعلهم يقفون من علاقة النصّ بقائله مواقف متطوّرة، حتّى إنّهم جعلوا من خروج الشاعر على نظام المعاني دليلاً على الحال الشعريّة التي تحركه[2]. فالقاضي الجرجانيّ يعرض لما عابه العلماء على بيت أبي الطيّب:

جللاً كما بي فليكُ التبريحُ ... أغذاءُ ذا الرشأ الأغنِّ الشيحُ

وخاصّةً قطعه المصراع الثاني عن الأوّل في اللفظ والمعنى، ثمّ يقول: «فقال المحتجّ عنه إنّما يسوغ الإنكار لو قطع قبل الإتمام، وابتدأ بالثاني وقد غادر من الأوّل بقيّة، فأمّا أن يستوفي مراده، ثمّ ينتقل إلى غيره فليس بعيب، وإنّما المصراعان كالبيتين...، وقال بعضهم: قد يفعل الشعراء هذا في النسيب خاصّةً ليدلّ على تمكُّن الشوق منه، وغلبة الحبّ عليه، وليرى أنّ آثار الاختلاط ظاهرة في كلامه، وأنّه مشغول عن تقويم خطابه»[3].

ومثل ذلك نجده عند السكّاكيّ ضمن نصوص عدّة يعرض لها السكّاكيّ في باب الالتفات مبديًا في مناقشتها والتعليق عليها التفاتًا مميّزًا لحال المتكلّم، وبراعة في ربط الالتفاتات اللغويّة ضمن الأمثلة التي يقف عندها بهذه الحال بدقّة وعمق لافتين، كما أنّنا نجده يقدّم في هذا الباب نصًّا لافتًا يحاول فيه مقاربة الالتفات بمثالٍ مُفترضٍ ممّا قد يدور في مخاطبات الناس عادةً ضمن مواقف معيّنة، وما قد يعرض في تلك المخاطبات من التفاتات يكون الدافع لها حال المتكلّم والموقف النفسيّ الذي يوجّهه هذه الوجهة أو تلك، يقول: «ولعلّك ممّن يشهد له الوجدان بحيث يغنيه عن شهادة ما سواه. أليس المرء إذا أخذ في استحضار جنايات جانٍ، متنقّلاً فيها من الإجمال إلى التفصيل، وجد في نفسه تفاوتًا في الحال بيّنًا، لا يكاد يشبه آخر حاله هناك أوّلها؟ أو ما تراك إذا كنت في حديثٍ مع إنسان، وقد حضر مجلسكما من له جنايات في حقّك،

---

(١) إعجاز القرآن، ص٢٤٨. ويشير حازم القرطاجني إلى قريبٍ من ذلك مقرّرًا أنّ «لطف الأسلوب ورقّته في الغزل يخيّلان لك أنّ قائله عاشقٌ، كما تخيّل رقة الألفاظ فيه رقّة نفس القائل». منهاج البلغاء، ص٣٦٤.

(٢) في نظريّة الأدب عند العرب، ص١٤٣– ١٤٤.

(٣) الوساطة، ص٤٤١– ٤٤٢.

كيف تصنع؟ تحوّل عن الجاني وجهك، وتأخذ في الشكاية فيه إلى صاحبك، تبثّه الشكوى معدّدًا جناياته واحدة فواحدة، وأنت فيما بين ذلك واجدٌ مزاجك يحمى، على تزايد يحرّك حالةً لك غضبيّة، تدعوك إلى أن تواثب ذلك الجاني، وتشافهه بكلّ سوء، وأنت لاتجيب، إلى أن تُغلَب، فتقطع الحديث مع الصاحب ومباثّتك إيّاه، وترجع إلى الجاني مشافهًا له: بالله قل لي هل عامل أحدٌ مثل هذه المعاملة، هل يُتصوّر معاملةٌ أسوأ ممّا فعلت؟ أما كان لك حياءٌ يمنعك؟ أما كانت لك مروءةٌ تردعك عن هذا »[١]. وعلى الرغم من إدراكنا لما قد يبدو من إطالة في إيرادنا لنصّ السكّاكيّ كاملاً هنا، وعدم الاكتفاء بالإشارة إليه، إلاّ أنّنا آثرنا ذلك نظرًا لما يبديه السكّاكيّ فيه من توجّه مباشر نحو حال المتكلّم، وعناية بارزةٍ بالصلة التي تنعقد بين هذه الحال، والكلام الذي يصدر عن صاحبها، فهذا الكلام – كما كان الباقلانيّ قد أوضح قبله– إنّما يفيد الإبانة عن الأغراض القائمة في النفوس، وهذه الأغراض لايمكن التوصُّل إليها بأنفسها، بل هي محتاجة إلى ما يعبّر عنها، ومن ثمّ يغدو الأسلوب وثيق الصلة بصاحبه، كما تغدو قيمة هذا الأسلوب بمقدار تعبيره عن هذه الأغراض، فما كان أقربَ في تصويرها، وأظهر في كشفها للفهم الغائب عنها، وكان مع ذلك أحكم في الإبانة عن المراد، وأشدّ تحقيقًا في الإيضاح عن المطلب، وأعجب في وصفه وأرشق في تصرّفه، وأبرع في نظمه، كان أولى وأحقّ أن يكون شريفًا [٢]. فقد لاحظ الباقلانيّ –كما يشير محمد عبد المطلب– حركة النفس المفجّرة للصياغة خفيّة لا يمكن إدراكها، ومن ثمّ لابدّ لها من وجود ماديٍّ تتحقّق فيه، فإذا تحقّق لها ذلك التوافق استحقّت أن تُوصف "بالشرف"[٣] وبهذا يربط الباقلانيّ بين الأسلوب وصاحبه ربطًا محكمًا يكاد يتلاقى فيه مع ما تذهب إليه بعض الآراء النقديّة الحديثة التي عدّت الأسلوب سمةً لصاحبه، واتّخذته وسيلة للتمييز بين المبدعين.

ويزداد الباقلانيّ إمعانًا في التأكيد على هذه الصلة بين الأسلوب وصاحبه إذ يحدّثنا عن النطق والخطّ فيرى أنّ النطق هو مجسد حركة المعنى الداخليّة، والخطّ هو مصوّرها المرئيّ. وبما أنّ الخط يدلّ على صاحبه بما يحدثه فيه من رشاقة وصحةٍ وسلامةٍ ولطف، كذلك النطق

---

(١) مفتاح العلوم، ص٨٧ وراجع أيضًا ص٨١ إذ يقف السكّاكيّ فيها عند أبيات لامرئ القيس مناقشًا أسلوب الالتفات فيها، موضحًا ارتباطه بحال المتكلّم وتناغمه معها بدقّة فائقة وتميّز كبير.

(٢) ينظر: إعجاز القرآن، ص١٧٠. ولهذا نجد ابن سنان يعرّف المتكلّم فيرى أنّه « من وقع الكلام... بحسب أحواله من قصده وإرادته واعتقاده وغير ذلك من الأمور الراجعة إليه حقيقةً أو تقديرًا، والذي يدلّ على ذلك أنّ أهل اللغة متى علموا أو اعتقدوا وقوع الكلام بحسب أحوال أحدنا وصفوه بأنّه متكلّم، ومتى لم يعلموا ذلك أو يعتقدوه لم يصفوه. » سر الفصاحة، ص٤١.

(٣) قضايا الحداثة، ص١٨٩.

يرتبط بصاحبه ويدلّ عليه، بل إنّ الخطّ والنطق – كليهما– عملية فنّيّة تقوم على نقل المشاعر بجانب نقل الأفكار»(١) ولذا شبّهوا الخطّ والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا [على] أنّ من أحذق المصوّرين من صوّر لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، و الضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر، فكما أنّه يُحتاج إلى لُطف يدٍ في تصوير هذه الأمثلة، فكذلك يُحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير»(٢).

ومن هنا كان مفهوم "الفصاحة" و "البلاغة" يرتبط في الدراسات بالملكة الشخصيّة والمقدرة الإبداعيّة التي يمتاز بهما المبدع ويتفرّد بهما عمّن سواه؛ فالفصاحة تنسب إلى المتكلّم بوصفها صفةً لازمة له تعطيه القدرة على التعبير الفصيح، ومن ثمّ يكون بين المتكلّم الفصيح والتعبير تلازم بالقوّة والفعل(٣). وكذلك البلاغة التي تعدّ ملكةً تعطي لصاحبها القدرة على إنتاج الخطاب البليغ وتحول دون الخطأ في تأدية المعنى المراد(٤)، ومن ثمّ كان لكلّ مبدع أو متكلّم معجمٌ لغويٌّ خاصٌّ يعتمد على ما لديه من مخزون لغويّ يطبع أدبه ونصّه بطابع مميّز مستمدٍّ من طبيعة صاحبه، فلكلّ قومٍ كما يشير الجاحظ « ألفاظٌ حظيت عندهم، وكذلك كلّ بليغ في الأرض، وصاحب كلام منثور، وكلّ شاعرٍ في الأرض وصاحب كلام موزون، فلا بدّ أن يكون قد لهج وألّف ألفاظًا بأعيانها ليديرها في كلامه »(٥). ويذهب القاضي الجرجاني المذهب نفسه مؤكّدًا الصلة بين طبيعة الصياغة وطبيعة الشخصيّة التي صدرت عنها، بحيث تغدو اللفظة عنده مشتقةً من شخصيّة صاحبها فالناس «يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرقُّ شعر أحدهم، ويصلُب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعّر منطق غيره، وإنّما كان ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق، فإنّ سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدْر دماثة الخِلْقة، وأنت تجد ذلك ظاهرًا في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجِلْف منهم كزّ

---

(١) المصدر السابق، ص٣٩– ٤٠.
(٢) إعجاز القرآن، ص١١٩.
(٣) وبناءً على هذا نجد القاضي الجرجاني يقرّر أنّ «للفصحاء المدلّين في أشعارهم ما لم يُسمع من غيرهم كقول امرئ القيس: "ديمة هطلاء"، وذي الرُّمة: أدمانة: يعني أدماء. الوساطة، ص٤٦٤.
(٤) ينظر: عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة، ص١٦، والبلاغة العربيّة؛ قراءة أخرى، ص٧٠–٧٢.
(٥) الحيوان، ٣٦٦/٣. وأشار الخطّابي أيضًا إلى ذلك إذ جعل تشكيل النظم مرتبطًا بما لدى المبدع من مخزون فنيٍّ يتحكم هذا التشكيل مبنًى ومعنًى، وبهذا يصير الكلام في حقيقته صورةً نفسيّة انعكست في شكلٍ بيانيٍّ. ينظر: بيان إعجاز القرآن ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمّد خلف ومحمّد زغلول سلاّم ، دار المعارف– مصر، د.ت، ص٣٣.

الألفاظ، معقّد الكلام، وعْر الخطاب، حتّى إذا ك ربّما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي وجهه ولهجته »[١].

ومن هذا المنطلق نجد العسكريّ يقيم تعريفه للبلاغة على أساسٍ من القدرة الخلّاقة التي يمتلكها المبدع، والتي تتجلّى في استخدامه لوسائل وأدوات محدّدة يستطيع بموجبها أن يحمّل نصّه بالانفعالات القائمة في نفسه، فيتمكّن إذ ذاك من التأثير في متلقّيه، فالبلاغة –حسب تعبيره– «كلّ ما تُبلّغ به المعنى قلب السامع، فتمكّنه في نفسه لتمكّنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرضٍ حسن »[٢]. وكذلك نجد عبد القاهر الجرجاني يجعل المزيّة التي تختصّ بها اللغة الأدبيّة «مزيّة بالمتكلّم دون واضع اللغة »[٣]، ذلك أنّ اللغة ليست مجموعة من القوانين المطلقة بقدْر ما هي مجموعة من الاختيارات الحرّة التي يتحرّك المبدع من خلالها، فتكون اختياراته موافقةً لطبعه وتجربته، ومساعدةً في الكشف عنهما في الوقت نفسه فـ « الخبر وجميع معاني الكلام [هي] معانٍ ينشئها الإنسان في نفسه، ويُصرّفها في فكره، ويناجي بها قلبه، ويراجع فيها عقله »[٤]. ومن ثمّ فإنّ « الفكر من الإنسان يكون في أن يُخبر عن شيء بشيء، أو يصف شيئًا بشيء، أو يضيف شيئًا إلى شيء، أو يشرك شيئًا في حكم شيء»[٥]. وتبعًا لهذا فإن عبد القاهر يقرّ بالأدبيّة للدالّ المفرد إذ لا ارتباط له بقائله إلاّ من خلال عمليّة التعليق، وتوخّي النظم، حسب تعبيره. فالكلمة قبل دخولها في التركيب لااختصاص لها بفردٍ دون آخر، وعليه فإنّنا « إذا أضفنا الشعر، أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلمٌ وأوضاع لغة، ولكن من حيث تُوخّي فيها النظم »[٦]. إنّ حال الكلم بمعزلٍ عن التركيب والنظم الذي يقيمه المتكلّم « حال الإبريسم مع الذي ينسج منه الديباج، وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منهما الحليّ، فكما لا يشتبه الأمر في أنّ الديباج لا يختصّ بناسجه من حيث الإبريسم، والحليّ بصائغها من حيث الفضة والذهب، ولكن من جهة العمل والصنعة، كذلك ينبغي ألاّ يشتبه أنّ الشعر لا يختص بقائله من جهة نفس الكلم وأوضاع

---

(١) الوساطة، ص١٧-١٨.

(٢) الصناعتين، ص١٠.

(٣) دلائل الإعجاز، ص٤٠١.

(٤) المصدر السابق، ص٥٤٣.

(٥) المصدر السابق، ص٤١٦.

(٦) المصدر السابق، ص٣٦٢.

اللغة»[١] فالعلاقة بين المبدع ومُنتَجه – حسب عبد القاهر- هي علاقة جدليّة، إذ إنّ وجود أحد الطرفَين يرتبط بوجود الطرف الآخر ويشير إليه، وكما هو الحال في أيّة صناعة تنعقد فيها الصلة بين الصانع وما يصنعه، لا من حيث المواد الأوليّة المُستخَدة، وإنّما بما يتركه الصانع فيها من خصائص تشكيليّة ولمسات فنيّة، فإنّ الفصاحة والبلاغة كذلك لا ترتبطان باللفظ أو تتأدّيان منه بقدْر ما ترتبطان بالمتكلّم، وتتأدّيان من خلال ما يتفرّد به من ملَكةٍ شخصيّة ومقدرة إبداعيّة تتيحان له تشكيل اللغة تشكيلاً فنيًّا خاصًّا، ومن ثمّ فإنّنا نستطيع أن نعرف « من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل، وموضعه من الحِذْق، [وأن] نشهد له بفضل المُنّة وطول الباع، وحتّى تعلم، إن لم تعلم القائل، أنّه من قِبَل شاعر فحل »[٢]. إذ إنّ الفروق بين طريقة في النظم وأخرى هي فروق تحدث بالمتكلّم لا باللغة، ومن هنا كان القرآن معجزًا بنظمه الذي جاء مفارقًا لنظم غيره من النصوص، وإن جاء بلسان العرب وعلى مواصفاتهم اللغويّة ووفق قواعد لغتهم النحويّة، وإنّما كان ذلك لأنّ المتكلّم بالقرآن – الله سبحانه- لا يقارن بسواه من المتكلّمين[٣].

ويذهب السكّاكي إلى أبعد ممّا ذهب إليه عبد القاهر إذ يرى أنّ ارتفاع شأن الكلام في باب البلاغة « إلى حيث يناطح السماك موقعه أن يصل من بليغ عالم بجهات البلاغة، بصير بمقتضيات الأحوال، فإنّ جوهر الكلام البليغ مثله مثل الدرّة الثمينة، لا ترى درجتها تعلو، وقيمتها تغلو، ولا تشتري بثمنها، ولا تجري في مساومتها على سننها، ما لم يكن المستخرِج لها بصيرًا بشأنها »[٤]. فالنصّ الأدبيّ عند السكّاكيّ يكتسب قوّته وبلاغته في كثيرٍ من الأحيان من خلال شخصيّة صاحبه وارتباطه به، بل إنّه قد يفتقد اهتمام المتلقّي واحتفاءه بما فيه من عناصر جمالية لمجرّد عدم صدوره عن البليغ، ذلك أنّ المعنى بتراكيب الكلام، التراكيب الصادرة عمّن له فضل تمييز ومعرفة، وهي تراكيب البلغاء لا الصادرة عمّن سواهم، لنزولها في صناعة البلاغة منزلة أصوات الحيوانات، تصدر عن محالّها كيفما يتفق. [ويضيف]، وأعني بخاصّية التراكيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جاريًا مجرى اللازم، لكونه صادرًا عن البليغ، لا لنفس ذلك التركيب من حيث هو هو، أو لازمًا لما هو هو »[٥].

---

(١) المصدر السابق، ص٣٦٢.
(٢) المصدر السابق، ص٨٨.
(٣) أبو زيد، نصر: مفهوم النظم عند عبد القاهر؛ قراءة في ضوء الأسلوبيّة، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١٦.
(٤) مفتاح العلوم، ص٤، بتصرّفٍ يسير.
(٥) المصدر السابق، ص٧٠.

والواقع أنّ أيّ دارسٍ يستطيع أن يقف على مزيد من النصوص البلاغيّة التي يمكن أن تصبّ في إطار ما نحن بصدده، إلاّ أنّنا نؤثر أن نكتفي بما أوردناه لنؤكّد أنّ الدرس البلاغيّ لم يهمل المبدع أو يعالج النص ويبحث الظاهرة الأدبيّة بمعزلٍ عن منشئها، بل قدّم في كثيرٍ من الأحيان نصوصًا وآراء ثريّة تلتفت إلى مبدع النصّ، وتُعنى ببحث الصلة بين حال نفسه وعقله، والنصّ الذي أنتج، وإن ظلّ هذا – كما سبق أن أشرنا – ضمن خطراتٍ وومضات متقطّعة ظهرت في ثنايا مباحث هذا الدرس، ولاحت في الكثير من النصوص المقدَّمة ضمنها دون أن يشكّل ذلك خطًّا واضح المعالم، أو نظريّة محدّدة الأُطُر والعناصر.

المتلقّي بين البلاغة والأسلوبيّة:

إذا كان لنا أن نسلّم بأنّ كلّ مبدع يعبر عن ذاته فيما يكتب، فإنّنا نسلّم في المقابل أنّه لا يكتب لنفسه، بل يكون إنشاؤه نابعًا من نفسه فإنّه بالضرورة غير موجَّه إليها، ومن ثمّ فإنّ عمليّة الإبداع كما تتطلّب وجود مبدع ينتج أثرًا أدبيًّا يسقط فيه أفكاره وتنعكس من خلاله غالبًا جوانب عدّة من ملامح شخصيّته، تتطلّب في المقابل وجود متلقٍّ يستقبل هذا الأثر ويتلقّاه بطريقةٍ أو بأخرى. ولنستخدم هنا معجم جاكبسون فإنّا نقول: إنّ كلّ عملٍ إبلاغيٍّ يقتضي وجود نشاط إرساليٍّ من المرسِل، ونشاط استقباليٍّ من المرسَل إليه. «فالمبدع والمتلقّي أشبه بقطبَين لحقلٍ مغناطيسيٍّ تبقى تيّاراته خفيّة بوجود أحدهما دون الآخر؛ فالمبدع يمتلك قوّة إشعاع أحد القطبَين إلّا أنّ تيّار الإبداع يحتاج إلى قوّة القطب الآخر، وهو القارئ أو المتلقّي الذي يهتمّ بما يقدّمه هذا المبدع ويسهم معه في إنجازه بشكلٍ أو بآخر.»(١) ومن ثمّ فلا نصّ بلا قارئ، ولا خطاب بلا سامع، وهذا هو المحور الذي دارت حوله الكثير من الآراء والرؤى في الدرسَين الأسلوبيّ والبلاغيّ، وظهرت تجلّياته وأطيافه ضمن مباحث متنوّعة في كلا الدرسَين على نحو ما سنحاول أن نبيّن آتيًا.

المتلقّي في الدرس الأسلوبيّ:

- حضور المتلقّي:

نستطيع القول تكملةً لما كنّا ألمحنا إليه آنفًا إنّ تلقّي النصّ يعدّ عنصرًا لازمًا لاكتماله وتحقّق كينونته؛ ذلك أنّ النصّ المُنتَج يظلّ موجودًا بالقوّة إلى أن يحوّله التلقّي إلى وجود بالفعل، فقراءة النصّ -بحسب صمّود- هي إخراجه من حيّز الممكن إلى حيّز الموجود المنجَز المتحقّق،(٢) إذ إنّ المتلقّي هو الذي يبعث الحياة في النصّ ويعيد خلقه ونتاجه على مستوى الفعل بعد خروجه من يدَي صاحبه الذي يوجده على مستوى القوّة، وبهذا يغدو التلقّي شرارة الوجود [الحقيقيّة] للنصّ وماهيّة الأسلوب فيه، فقراءته دفنٌ لصيرورته وتبشير بولادته في آنٍ معًا.»(٣)

---

(١) ينظر: المرعي، فؤاد: العلاقة بين المبدع والنصّ والمتلقّي، ضمن النقد الأدبيّ الحديث: سعد الدين كليب، ص٢٣١.

(٢) في مقتضيات التعامل مع النصّ، علامات، مج٢، ج٥، ١٩٩٢، ص٢٢-٢٣، وراجع أيضًا اليافي، نعيم: المغامرة النقديّة، ط١، اتّحاد الكتّاب العرب- دمشق، ١٩٩٢، ص٥٨.

(٣) المسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص ٨٧.

ومن هنا فقد برز المتلقّي في الدراسات الأسلوبيّة وفي الكثير من المناهج والنظريّات النقديّة الحديثة بوصفه مفتاح البحث في الآثار الأدبيّة، والبعد الثالث للعمليّة الإبداعيّة إلى جانب عدَيها الآخرين؛ المبدع والنصّ. فتأثيرات الأسلوب كما يرى "ريفاتير" تنصهر في القارئ وكذلك امتداداتها تعتمد كليّة عليه، بل إنّ هذه التأثيرات والامتدادات لاتصبح موجودةً في الواقع إلاّ حينما يعيها القارئ، وهي ليست خصائص في الأسلوب بقدر ما هي سمات تنشأ من خلال القارئ عند تلقّيه للنصّ (١).

وتبعًا لهذا فقد جاء تحديد مفهوم الأسلوب مرتبطًا في كثيرٍ من الأحيان بما يتركه من أثرٍ في المتلقّي، وبما يحدثه من ردود فعلٍ لديه، فقد أشار "ستندال Stendhal" إلى أنّ « جوهر الأسلوب كامنٌ فيما نضفيه على الفكر بما يحقّق كلّ التأثير الذي صيغت من أجله»(٢) وتبنّى فلوبير المنحى ذاته إذ عرّف الأسلوب بأنّه «سهمٌ يرافق الفكرة ويخز متقبّلها »(٣). ولا نكاد نجد من روّاد الأسلوبيّة من يخرج عن هذا التوجُّه في تحديد الأسلوب رغم اختلاف سبلهم في التعامل مع النصّ في كثيرٍ من الأحيان، فقد ذهب "كرسو" أحد تلاميذ بالي إلى أنّ «الخطاب الأدبيّ ليس إلاّ إعلانًا عن كلّ الجماليّات التي يضعها المبدع فيه إنّما هي وسيلةٌ لضمان استمرار انتباه القارئ »(٤) ورأى "جيرو" في الإطار نفسه أنّ الأسلوب هو « مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه، وشدّ انتباهه، وإثارة خياله »(٥)، وهو– أي الأسلوب– بحسب ريفاتير «الإبراز الذي يفرض عناصر معيّنة في سلسلة الألفاظ على انتباه القارئ، بحيث إذا غفل عنها شوّه النصّ، وإذا حلّلها وجد لها دلالاتٍ تمييزيّةً خاصّة »(٦)، ومن ثمّ يتردّد في القول بأنّ « هدف تحليل الأسلوب هو الإيهام الذي يخلقه النصّ في ذهن القارئ »(٧) أمّا "دي لوفر" فقد لخّص الأسلوب بأنّه «سلطان العبارة إذ تستبدّ بنا »(٨).

---

(١) ينظر: شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبيّة، ص ٩٢–٩٣.

(٢) المسدّي، عبد السلام: النقد والحداثة، ص ٥٩.

(٣) المرجع السابق، ص٥٩.

(٤) الربيعي، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، ص ٩٧.

(٥) المسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٨٣.

(٦) معايير تحليل الأسلوب، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عيّاد، ص١٢٥، و المسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٨٣.

(٧) المبارك، محمّد: استقبال النصّ عند العرب، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر– بيروت، ١٩٩٩، ص٩٠، نقلاً عن ريفاتير: الأسلوبيّة العاطفيّة، تر: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، ١٩٩٢، ص٦.

(٨) المسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص ٨٣.

وكما هو واضح فإنّ ما يجمع بين هذه المقولات هو كونها جميعًا تتمحور حول الارتباط بين الأسلوب والاستجابة التي يبديها القارئ نتيجة تأثّره به، والدعوة من ثمّ إلى استحضار المبدع للمتلقّي وتشكيل بنية النصّ وفق ما يسهم في تنبيه ذهنه، واجتذاب اهتمامه. ومن ثمّ فإنّنا نستطيع أن نقول إنّ اللقاء بين المبدع والمتلقّي لا يبدأ حين يصبح النصّ فعلاً ناجزًا، وبعد أن يصبح عمله في متناول من يبدع لهم أو من أجلهم، بل إنّ هذا اللقاء يبدأ، وإن كان مع متلقٍّ متخيَّل، منذ لحظة نزول الفكرة في ذهن مبدعها، ويستمرّ إلى أن ينتهي في تجسيدها في نصٍّ مُنجَز، وعليه فإنّ المبدع يستهدي بهذا المتلقّي المتخيّل محاولاً تخمين ردود أفعاله ممّا قد يجيز لنا القول إنّ الوجود القبليّ لهذا المتلقّي -إن صحّ التعبير- يعدّ بوجهٍ أو بآخر عنصرًا مهمًّا من عناصر العمليّة الإبداعيّة(١). وقد أكّد "تولستوي" الكاتب والروائي الشهير ذلك مستندًا إلى تجربته الإبداعيّة الشخصيّة مصرّحًا: «إنّني أعرف من تجربتي في الكتابة أنّ تولّد النصّ الذي أكتبه ونوعيّته يتوقّفان على تصوّري القَبْلي للقارئ الذي أكتب له»(٢). وبهذا تغدو طاقة الخطاب الإبداعيّة مرتبطةً في جانبٍ كبيرٍ منها بالمنبّهات الأسلوبيّة التي تستهدف جذب المتلقّي، ودفعه إلى الاندماج في التجربة الإبداعيّة. ومن هذا المنطلق فقد رأى مولينيه أنّ الأسلوبيّة هي في نهاية الأمر "أسلوبية التلقّي"، وأنّ التعريف الملائم لها بوصفها علمًا هي أنّها «علم التلقّي الأدبيّ»(٣).

وربّما كان مفهوم "القارئ" أو "المتلقّي" مفهومًا حديثًا نسبيًّا، إلاّ أنّنا نستطيع أن نتلمّس شيئًا من إرهاصاته وبذوره لدى مفكّري اليونان الذين أبدَوا اهتمامًا واضحًا بدراسة الأثر الذي تحدثه المؤلّفات الفنّيّة في متقبّلها من مثل حديثهم عن أثر المحاكاة في بعث الشفقة والفزع في المستمع في مسعًى للنزوع به إلى التطهُّر(٤). كما نستطيع أن نلمس بعد ذلك عنايةً بارزةً بالقارئ أو المتلقّي عند الكاتب والروائي "إدجار آلان بو" Edger Alan Poe (١٨٠٩– ١٨٤٩) الذي صرّح أنّه يفكّر أوّل ما يفكّر في الأثر الفنّي الذي يزمع إحداثه في القارئ، وفي الوسائل التعبيريّة التي تساعده في الوصول إلى هذا الأثر، ورغم ذلك فإنّ العناية البيّنة بالمتلقّي لم تتّضح إلاّ في

---

(١) ينظر: المرعي، فؤاد: العلاقة بين المبدع والنصّ والمتلقّي، ضمن: النقد الأدبيّ الحديث: سعد الدين كليب، ص٢٣٠.

(٢) المرجع السابق، ص٢٣٢.

(٣) بركة، بسام: اللسانيّات والأسلوبيّة ودراسة الخطاب، مقدّمته لترجمة كتاب الأسلوبيّة: مولينيه ص٢١، ٢٨. وراجع أيضًا ص١٦٢ من الكتاب المذكور.

(٤) ينظر: قصبجي، عصام: نظريّة المحاكاة في النقد العربيّ القديم، ط دار القلم العربيّ – حلب، ١٩٨٠، ص٣-٢١.

النصف الثاني من القرن العشرين(١)، ويرى أحد الباحثين أنّ هذه العناية برزت أوّل ما برزت واعية بمقاصدها في نطاق ملمّي "علم اجتماع الأدب Sociogie del litterture"؛ إذ أشار أحد مؤسّسيه "روبير إسكاربيت Robert Escarpit" إلى أنّ الكاتب إنّما يكتب لقارئ أو لجمهور من القرّاء، وأنّ حياة الأعمال الأدبيّة تبدأ منذ اللحظة التي تُنشَر فيها، إذ هي في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القرّاء (٢)، وبهذا يصبح القارئ شريكًا للمبدع أو الكاتب في بناء النصّ وتشكيل معانيه، وهو شريك مشروع لأنّ النصّ لم يكتب إلا ليوجَّه إليه.

المتلقّي المنتِج وإيجابيّة التلقّي:

ولم يكن مستغربًا بناءً على ما أسلفنا، أن نجد أغلب المناهج النقديّة الحديثة، على الرغم من تباين اتّجاهاتها وآرائها، تُعنى بالقارئ وتبحث في طريقة تعامله مع النصّ، وربّما كانت التفكيكيّة من أبرز المناهج الحديثة التي وجّهت اهتمامها إلى المتلقّي، فقد عنيت بفكرة القراءة التي عُدّت في نظر أعلام هذا المنهج من أمثال "تودروف وبارت وديريدا ولاكان" فعلاً إنتاجيًّا ونشاطًا يدور في إطار فكّ مركزيَّة النصّ وإعادة موضعته من جديد بما يسهم في تشكيل معانيه، وليست مجرد تتبُّع لما يقوله النصّ والمؤلّف أو استخلاص لذلك(٣)، ولهذا فقد انتقد "بارت" الذي تعدّ أعماله المصدر الحقيقيّ للنظريّة التفكيكيّة، انتقد الاهتمام المفرط الذي توليه بعض النظريّات والمناهج النقديّة للمؤلّف، والامتياز الفادح المعقود فيها للوجهة التي انطلق منها العمل، على حدّ تعبيره، واكتفاءها بالنظر إلى القارئ على أنّه مجرّد منتفِع بالنصّ الذي يقرأ. ورفض بارت من ثمّ توجّه هذه المناهج لإثبات ما يريد المؤلّف قوله، وتجاهلها المطلق للقارئ، ولما يتمخّض عن قراءته وفهمه للنصّ (٤)، كما طرح في إحدى مقالاته عام (١٩٦٨م) فكرة موت المؤلّف معلنًا أنّ ميلاد القارئ رهين بموت المؤلّف، وبحث فكرة القراءة بوصفها عمليّة إنتاج، إنتاجٍ لنصٍّ هو

(١) ينظر: الواد، حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١١٤. وويس، أحمد: ثنائيّة الشعر والنثر في الفكر النقديّ؛ بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة– دمشق، ٢٠٠٢، ص١٦٥؛ والانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ط١، مؤسّسة اليمامة– الرياض، ٢٠٠٣، ص١٧٩.

(٢) ينظر: الواد، حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١١٤– ١١٥.

(٣) ينظر: إيفانكوس: نظريّة اللغة الأدبيّة، ص١٤٥، ١٤٩–١٥٠. ولمزيد من التوسّع راجع الكتاب المذكور، ص١٤٥– ١٤٧. وراي. وليم: المعنى الأدبيّ من الظاهراتيّة إلى التفكيكيّة، تر: يوئيل يوسف عزيز، ط١، دار المأمون– بغداد، ١٩٨٧، ص١٩١– ٢٠٧.

(٤) ينظر: هسهسة اللغة، تر: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاريّ – حلب، ١٩٩٩، ص٤٠– ٤١.

النصّ الذي نكتبه فينا ونحن نقرأ، وبهذا فإنّ القارئ لا يكون مُستهلِكًا للنصّ بل هو منتِجٌ له، والقراءة هي إعادة كتابة لهذا النصّ إذ القارئ لا يقرأ فحسب وإنّما هو يفسّر ويكتب[1].

وتبعًا لهذا نجد "بارت" يحدّثنا عمّا يسمّيه "النصّ المفتوح" الذي ينتج عن عامل متجاوب بين بنية النصّ والقراءة في عمليّة مشاركة لا تتضمّن أيّة قطيعة بينهما، بل هي على العكس من ذلك تعني اندماجهما في عمليّة دلاليّة واحدة[2]؛ ذلك أنّ النصّ «ليس بنيةً من الدلالات [الثابتة]، وإنّما هو مجرّةٌ من الإشارات »[3] المفتوحة القابلة للقراءة والتفسير بوجوهٍ متعدّدة، فالقراءة يرى بارت ليست عمليّةً سلبيّةً آليّة تقف عند حدود الاستقبال والفهم بل هي فعاليّة إيجابيّة، وكلّ قراءةٍ هي عمليّة تشريح للنصّ، وكلّ تشريح هو محاولة استكشاف وجودٍ جديد لذلك النصّ، وبذا يكون النصّ الواحد آلافًا من النصوص ويعطي ما لا حصر له من الدلالات المتفتّحة أبدًا »[4].

فالقراءة كما يصفها بارت هي العثور على معانٍ، والعثور على معانٍ هو تسميتها، ولكنّ هذه المعاني المسمّاة تُساق نحو معانٍ أخرى، وتتداعى الأسماء، وتتجمّع، فيتطلّب اجتماعها أن تسمّى من جديد، وبهذا فإنّنا نسمّي ونسقط الاسم، ونسمّي ثانية، وهكذا يمضي النصّ، فهو تسميةٌ في حالة صيرورة [مستمرّة]، وهو مقاربةٌ لا تنتهي، وشغلٌ في المجاز»[5].ولهذا فإنّ تأويل النصّ – حسب بارت– « لا يعني أن نضع له معنًى من المعاني، بل هو يعني، على العكس من ذلك أن نتملّى من أيّ جمع من الدوالّ تكوّن،.فإمكانات النصّ هي إمكانات اللغة في التعبير، وهذه الأخيرة لا حدّ لها ولا حد، ومن ثمّ فإنّ عدد القراءات لأيّ نصٍّ لا يمكن أن يكون محدودًا البتّة »[6].

---

(١) ينظر: إيفانكوس: نظريّة اللغة الأدبيّة، ص١٦١. والغذّامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص٧١-٧٣. وراجع أيضًا بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط٣، دار توبقال– الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص٨٦-٨٧. ونقد وحقيقة، ط١، مركز الإنماء الحضاريّ – حلب، ١٩٩٤، ص٢١-٢٤.

(٢) ينظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص٢٩٧- ٢٩٨. ومناهج النقد المعاصر، ص١٢٨- ١٢٩ وإيفانكوس: نظريّة اللغة الأدبيّة، ص١٦٣.

(٣) الغذّامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص٧٣.

(٤) المرجع السابق، ص٨٦.

(٥) عيّاد، شكري: دائرة الإبداع؛ مقدّمة في أصول النقد، دار إلياس العصريّة– القاهرة، د.ت، ص٦١ بتصرّف يسير.

(٦) الواد، حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١١٣ بتصرف يسير. يندرج في الإطار نفسه قول بارت: «معنى النصّ لا يمكن أن يكون سوى تعدُّد أنظمة ذلك النصّ، أي قدرته غير المحدودة الدائريّة على الاستنساخ». راي. وليم: المعنى الأدبيّ، ص٢٠٠.

ويبدو أنّ الأفكار التي تبنّاها بارت وتبنّتها التفكيكيّة عمومًا كانت صدًى للرؤى والمبادئ التي شكّلت قوام "نظريّة التلقّي" قبلها، أو نظريّة "القارئ في النصّ" أو "نظريّة التأثير" كما يسمّيها أعلامها، وعلى رأسهم "ياوس وآيزر"، فقد أكّد آيزر أنّ عمليّة القراءة تسير في اتجاهين متبادلين من النصّ إلى القارئ، ومن القارئ إلى النصّ، وبقدر ما يقدّم النصّ للقارئ، يضفي القارئ على النصّ أبعادًا جديدة قد لا يكون لها وجودٌ في النصّ، وبتلاقي وجهات النظر بين القارئ والنصّ تكون عمليّة القراءة قد أدّت دورها «لا من حيث إنّ النصّ قد استقبل فحسب، بل من حيث إنّه قد أثّر في القارئ وتأثّر به على حدٍّ سواء»(١)، ومن هنا فإنّ أصحاب هذه النظريّة يأبون أن تسمّى نظريّتهم "نظريّة الاستقبال" ويسمّونها "نظريّة التأثير والاتّصال Wirkungs und Communications theorie"، فالنصّ الأدبي –بحسب آيزر– لا يوجد إلاّ عندما يتحقّق، ولا يتحقّق إلاّ من خلال القارئ، إذ إنّ هذا النصّ يقوم وفق رؤيته على جانبين أساسيَّين؛ فنّيٍّ خاصٍّ بالمؤلّف، وجماليٍّ تولّده عمليّة القراءة، ومن ثمّ نجد آيزر يصرّ على أنّ للقراءة بناءً يقف بناء النصّ موازيًا له ومتحاورًا معه، ويلحّ تبعًا لذلك على أنّ النصّ الجيّد هو الذي لا يستهلك نفسه، بل يدع على نحوٍ متعمّدٍ – فراغات أو فجوات لكي يملأها القارئ في محاولة للبحث عن المعنى الغائب أو إيجاد التفسير الملائم لما قد يبدو غامضًا، وبذلك يُمنح القارئ الفرصة لصياغة المعنى الذي لم يكن مصوغًا في النصّ، ويقوم باستكمال الجزء غير المكتوب فيه، ولنا أن نتمثّل بعد ذلك مدى الثراء الذي يكتسبه النصّ من خلال تعدّد القراءات(٢) واختلافها باختلاف القرّاء، بل باختلاف الرؤى المتعدّدة التي يقدّمها القارئ الواحد في كلّ قراءة جديدة يخرج بها للنصّ ذاته(٣).

---

(١) إبراهيم، نبيلة: القارئ في النصّ؛ نظريّة التأثير والاتصال، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١٠١. وراجع أيضًا موكاروفسكي: اللغة المعياريّة واللغة الشعريّة، تر: ألفت الروبي، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص٤٠. وقد أشار العقّاد إلى قريب من هذا إذ قال: « ليس المؤلف المطبوع بحاجة إلى الثناء ولا إلى النقد، ولكنه بحاجة إلى الألفة والفهم، أو على الأصحّ بحاجة إلى المجاوبة والمجاذبة من النفوس التي من طبيعتها فهم وفاقٍ أو فهم خلاف». الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص١٢٢، نقلاً عن فصول في النقد: عباس محمود العقاد، ص٢٦٢.

(٢) ينظر: إبراهيم، نبيلة: القارئ في النصّ، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١٠٢– ١٠٣، وإيفانكوس: نظريّة اللغة الأدبيّة، ص١٣٤– ١٣٥، والمبارك، محمد: استقبال النصّ عند العرب، ص٦٤–٦٥. وللمزيد حول نظريّة التلقّي راجع سلدن، رامان: النظريّة الأدبيّة المعاصرة، تر: جابر عصفور، ط١، دار الفكر– القاهرة، ١٩٩١، ص١٨٤– ١٩١. وهولب، روبرت: نظريّة التلقّي؛ مقدّمة نقديّة، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي– جدة، ع٩٧، ١٩٩٤. والطلبة، محمّد سالم: الحجاج في البلاغة، ص٨١، وعروي، محمّد إقبال: مفاهيم هيكليّة في نظريّة التلقّي، مجلة عالم الفكر، مج٣٧، ع٣، ٢٠٠٩، ص٤٧–٦٤.

(٣) وقد أشار بارت إلى ذات الفكرة بقوله: «لا يحظى الأثر الأدبي بالخلود لأنّه يعرض على القرّاء الكثيرين معنى واحدًا فيه، وإنّما هو يخلد ويستمرّ لأنّه يقترح على القارئ الواحد معاني عدّة في متجدّد اللحظات». الواد، حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل، فصول مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١١٧.

وربّما كان للمسلك الفلسفي الذي انبثقت عنه نظريّة التلقّي أو نظريّة التأثير أثرٌ بارز في ملامح الآراء والأفكار التي قال بها أصحاب هذه النظريّة. فقد ارتكزت هذه النظريّة في نشأتها إلى منهجَين فلسفيَّين هما "الظاهراتيّة" و "الهرمينوطيقا أو علم التأويل"، وكلا المنهجَين كان قد نظر إلى النصّ بوصفه فضاءً واسعًا يتخلّله عددٌ من الفجوات، وألحّ على دور القارئ في تحقيق النصّ وملء فراغاته، مؤكّدًا أنّ النصّ سيبقى غير محدّدة الدلالة، وأنّ تجدّدها واستمرارها رهنٌ بحسن التواصل مع القارئ[١]؛ فقد أكّد "هيدغر" –أحد أعلام التأويليّين– أنّ وجود العمل الفنّي يقوم على التوتّر بين الاستتار والغموض، وأنّ مهمّة الفهم هي السعي لاكتشاف ما يقوله النصّ من خلال ما يقوله بالفعل[٢]، أمّا "إمبرتو إيكو" فقد عدّ التأويل للكلمات شحنًا لها بطاقات فعليّة إنجازيّة، وصرّح بأنّ النصّ آليّة تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقّي[٣].

وربّما نستطيع في ضوء جملة التصوّرات الواردة آنفًا أن ندرك أن عمليّة الإبداع لا يمكن أن تكتمل بعيدًا عن المتلقّي، فالقراءة تبعًا لما أوردنا «مغامرة تعاونيّة»[٤] إن صحّ التعبير يشارك فيها المتلقّي مبدع النصّ في خلْق المعنى، ويحاول جهده الدخول معه إلى عمليّة الإبداع

---

(١) ينظر: الطلبة، محمد سالم: الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص٦١-٦٧، وإبراهيم، نبيلة: القارئ في النصّ، ص١٠٢، وللتوسّع يراجع: أبو زيد، نصر حامد: الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النصّ، ضمن: إشكاليّات القراءة وآليّات التأويل، سلسلة كتابات نقديّة، الهيئة العامّة لقصور الثقافة– القاهرة، ١٩٩١، ص١٣–٤٨. و[illegible] هرمينوطيقا النصّ الأدبيّ في الفكر العربيّ المعاصر، اتّحاد الكتّاب العرب– دمشق، ٢٠٠٨. وعدمان، عزيز: الانفتاح الدلاليّ في قراءة النصّ الأدبيّ، مجلة عالم الفكر، مج٣٧، ع٣، ٢٠٠٩، ص٧٣–١٠١.

(٢) أبو زيد، نصر: الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النصّ، ضمن: إشكاليات القراءة، ص٣٥.

(٣) الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص٦٣، وراجع أيضًا سلدن، رامان: النظريّة الأدبيّة المعاصرة، ص١٨٤. وقد كان "إيكو" قد تحدث قبل بارت عمّا أسماه " النصّ المفتوح "، وذلك عام (١٩٦٢م)، وعَنى به قابليّة بنية النصّ للانفتاح، ومن ثمّ قابليّته عبر القراءة لتعدّدية التفسير والتأويل. ينظر: إيفانكوس: نظريّة اللغة الأدبيّة، ص١٢٣، وعدمان، عزيز: حدود الانفتاح الدلاليّ في قراءة النصّ الأدبيّ، مجلة عالم الفكر، مج٣٧، ع٣، ٢٠٠٩، ص٨٥، وراجع أيضًا إيكو: القارئ في الحكاية؛ التعاضد التأويليّ في النصوص الحكائيّة، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربيّ – الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦، ص٧٠–٧٥. ونودّ أن ننبّه هنا إلى أنّ الإمام السيوطيّ كان قد أشار بما ينمّ عن وعي نقديٍّ ومعرفيٍّ مبكر إلى مفهوم تعدُّد القراءات إذ قال: «إنّ من حقّ هذه اللغة أن يصحّ فيها الاحتمال ويسوغ التأويل». الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة– بيروت، ١٣٩١ –١٩٧١، ٧٦/٢.

(٤) أحمد، شريف بشير: آفاق المصطلح وأعماق المفهوم: الأسلوب نموذجًا، علامات، مج١٦، ج٦٤، ٢٠٠٨، ص٢٩.

هام فيالإسلوبهذا يغدو التلقّي مشاركة تفاعليّة بين النصّ وقارئه، وليس مجرّد متعة جماليّة، وتغدو التلقّي عمليّةً إنتاجيّةً إيجابيّةً، وليست مجرد عملٍ استهلاكيٍّ سلبيٍّ، ولهذا نجد ريفاتير لايكتفي بتحديد الأسلوب من زاوية أثره في المتلقّي على نحو ماأوضحنا سابقًا، بل يلحّ أيضًا على أنّ البحث الأسلوبي ينبغي ألاّ ينطلق من النصّ مباشرة، وإنّما من الأحكام التي يبديها القارئ حوله «فليست الظاهرة الأدبيّة عنده هي النصّ وحده، بل هي أيضًا القارئ وجملة ردود فعله المحتملة إزاء النصّ، ومن ثمّ فهي تستوي في علاقات النصّ والقارئ بشكلٍ أساسيٍّ، وعليهما معًا ينبغي أن يتركّز الاهتمام في بحثها ودرسها»[1]، وكذلك نجد بالي يقرّر قبله أنّ مهمّة علم الأسلوب لاتقتصر على اكتشاف الأشكال التعبيريّة، بل لابدّ أن تمتدّ لتدرس الآثار التي تنشأ بصورة تلقائيّة لدى السامعين عند استعمال هذه الأشكال[2]. فحقل الأسلوبيّة يتحدّد –حسب بالي– بدراسة «ظواهر تعبير الكلام، وفعل هذه الظواهر على الحساسيّة وهي –أي الأسلوبيّة– تأتي لتتبّع بصمات الشحن التي يحاول المتكلّم أن يصيب بها سامعه، وتقف نفسها تبعًا لذلك –على استقصاء الكثافة الشعوريّة التي يشحن بها المتكلّم خطابه في سبيل ذلك»[4].

ومن هذا المنطلق فقد ذهب سبيتزر ضمن النقاط التي حدّد بها منهجه إلى أنّ التحليل الأسلوبيّ يعتمد جوهريًّا على حدس أوليّ يرتبط بشكلٍ حميمٍ بشخصيّة المتلقّي وحساسيّته تجاه النصّ[5]، أمّا ألونسو فقد طالَب بأن يكون بحث نوع السرور الجماليّ الذي يتركه الخطاب الأدبيّ لدى قارئه أحد جانبين أساسيّين ينبغي أن تشتمل عليهما أيّة دراسة أسلوبيّة من وجهة نظره[6]، فالأسلوب ليس خاصيّة ساكنة ثابتة في النصّ، وإنّما هو خاصيّةٌ ممكنة متحرّكة تتحدّد معالمها عبر التبادل الجدليّ بين الإشارات المشفّرة في النصّ باختيار المؤلّف، وردود الفعل الناجمة عنها

---

(١) المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٨٣–٨٤، وراجع أيضًا شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبيّة، ص٩٦.

(٢) الطرابلسي، محمد الهادي: النصّ الأدبيّ وقضاياه، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١٢٣، والجطلاوي، محمد الهادي: مدخل إلى الأسلوبيّة، ص٤٢.

(٣) علم الأسلوب وعلم اللغة العام، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عيّاد، ص٢٧، وراجع أيضًا فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١١١–١١٢.

(٤) المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٤١. بتصرف يسير.

(٥) ينظر: دي أجبيار، فيتور مانويل: الأسلوبيّة؛ علم وتاريخ، فصول، مج١، ع٢، ١٩٨٢، ص١٣٧.

(٦) ينظر: شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبيّة، ص٥٩

عند المتلقّي[١]. كما ذهب ريتشاردز في الإطار نفسه إلى أنّ «الشعر الصادق هو الذي يولّد في القارئ استجابةً لاتقلّ في الحرارة والنبل عن تجربة الشاعر نفسه»[٢]؛ ذلك أنّ النصّ في نظر علماء الأسلوب عموماً هو «كنتزٌ صامت وآلةٌ كسولة»[٣] تتطلّب من القارئ – بحسب إيكو – جهداً كبيراً، وتعاوناً متواصلاً لملء الفراغات، وجلب التذكّرات الموجودة في النصّ[٤]. ويذهب بارت إلى أبعد من هذا إذ يساوي بين المبدع والمتلقّي، ويقول بوجود "الكتابة القارئة"؛ فالنصّ لا يتكلّم كما يريد القارئ فحسب، بل إنّ قيمته تتمثّل فيما يتيحه للقارئ من محاولة كتابته مرّة أخرى[٥].

ومن ثمّ فلا عجب أن يقرّر إليوت أنّ «القصيدة تقع في مكانٍ ما بين الشاعر والقارئ»[٦]، وأن يرى فاليري أنّ «لأشعاره المعنى الذي تُحمل عليه »[٧]، وأن يحدّثنا أفلاطون قبلهما عن الحيرة التي تملكّته حين جمع بعض الشعراء، وسألهم أن يفسّروا له قصائدهم، وأن يشيروا إلى ما يريدون قوله فيها، فعجزوا عن ذلك[٨]. ولعلّنا نجد عند سارتر ما يفسر موقف هؤلاء الشعراء، ويذهب بدهشة أفلاطون وحيرته، إذ ليست الكتابة – كما يشير سارتر – إلاّ دعوةً موجّهة من الكاتب إلى حريّة القارئ لتكون عوناً له على إنتاج عمله »[٩]، وليست القراءة في المقابل إلاّ «عمليّة خلق يقوم بها القارئ بتوجيه من المؤلف »[١٠]؛ كما أنّ العمل الأدبيّ – حسب تعبيره – ليس إلاّ «خذروفاً عجيباً لا وجود له إلاّ في الحركة...، وهو يدوم

(١) ينظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٢٢٩، وشبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبيّة: ص١٠٨.

(٢)عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص٢٤١ نقلاً عن كتاب العلم والشعر، ص٤٩–٥١.

(٣) حمّود، حمّادي: في نظريّة الأدب عند العرب، ص٢٢٠.

(٤) بركة، بسّام: اللسانيّات والأسلوبيّة والخطاب الأدبيّ، ضمن مقدمته لترجمة كتاب الأسلوبيّة: مولينيه، ص٢٠.

(٥)عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص٢٣٩.

(٦) المرجع السابق، ص٣٧ نقلاً عن كتاب: المدخل إلى النقد الأدبيّ، ص١٥٦.

(٧) الواد، حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١١٤. وقد علّل فاليري ما ذهب إليه بقوله: «النصّ بعد نشره يشبه الجهاز الذي يستخدمه كلّ امرئ كما يشاء تبعاً لوسائله، ومن المحقّق – حسب رأيه – أنّ صانعه لا يستخدمه بشكل أفضل من غيره، ومن ثمّ فإنّ من الخطأ المنافي لطبيعة الشعر، بل القاتل له، الادّعاء بأنّ لكلّ قصيدة معنًى واحداً هو المعنى الحقيقيّ الذي يتّفق مع تفكير الشاعر ». عبد البديع، لطفي: التركيب اللغويّ للأدب، ص١٢٨.

(٨)ينظر: عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص٢٥١، نقلاً عن كتاب دراسة في لغة الشعر: رجاء عيد، ص١٢.

(٩) ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر – القاهرة، ٢٠٠٥، ص٥٥.

(١٠) المصدر السابق، ص٥٣.

مادامت القراءة فكلُّ شيء [فيه هو] بالنسبة للقارئ موضع نظر..، وإنّما يتحقّق وجود العمل الأدبيّ على قدْر المستوى الدقيق لطاقة القارئ حين يقرأ فيخلق ما يقرؤه »(١).

فالقراءة وفق هذا المنظور عمليّة ديناميّة وفعل خلّاق، والقارئ فيها مبدع آخر للنصّ، إن جاز التعبير. وربّما تدعونا عبارة سارتر الأخيرة إلى التنبيه على أنّ القراءة المقصودة هنا ليست القراءة التقليديّة أو "الاستنساخيّة"(٢) كما يسمّيها بعضهم، والتي يُكتفى فيها بالخضوع للنصّ، والبحث فيه عن معنى يُعتقد أنّه قد صيغ نهائيًّا، ولم يبقَ إلاّ العثور عليه، وإنّما هي القراءة "الاستنطاقيّة" أو "التأويليّة" التي تتجسّد فيها فعاليّة المتلقّي فيسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحمّلها النصّ الأدبيّ، وهي قراءة يقرّب فيها القارئ «الرمز من الرمز، ويضمّ العلامة إلى العلامة، بل كثيرًا ما يندفع فيها إلى السير في دروب ملتوية من الدلالات يصادفها حينًا، ويتوهّمها حينًا آخر، فيختلقها اختلاقًا »(٣). وبهذا تكون قراءته عملاً إيجابيًّا يتفاعل مع الطاقة الإيحائية التي يختزنها النصّ في مسعًى لاستجلاء الدلالات المتعدّدة التي تشي بها بنية النصّ الظاهرة من جهة، ومحاولة إتمامها والوقوف على المعاني والبنى والدلالات غير الظاهرة من جهة أخرى.

ومن البديهي بعد هذا أن يكون تلقّي القارئ للنصّ واسترجاعه إيّاه ذاتيًّا إلى حدٍّ بعيد، ومرتبطًا بما لدى القارئ من مخزون فكريّ وثقافيّ، ومتأثّرًا في كثيرٍ من الأحيان بطبيعته ومزاجه، فالقراءة كما يقول بارت «ليست بريئة، وإنّما هي مزاد "أنا" القارئ، وهي عمل يسعى لتسمية المعاني لا للعثور عليها، ومن ثمّ فلا توجد موضوعيّة ممكنة تشير إلى حقيقة هذا النشاط الخاص بتسمية المعاني، لأنّ ذلك يؤدّي في فعل التحقيق نفسه »(٤). وهذا يعني تعدّد القراءات، أو لنقُل تعدُّد النصوص ضمن النصّ الواحد(٥)، إذ يكون لكلّ قارئ تبعًا لما سبق نصّه الخاصّ الذي يختلف عن نصوص الآخرين، بل ربّما يتناقض معها في بعض الأحيان، إضافةً

---

(١) المصدر السابق، ص٤٩، ٥٤.

(٢) هيثم اعتدال: النصّ نحو قراءة نقديّة إبداعيّة لأرض محمود درويش، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١٩٢.

(٣) الواد حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١١٥.

(٤) فانكوس: نظريّة اللغة الأدبيّة، ص١٦٤.

(٥) وقد عبّر ريكور عن ذلك بقوله: «أن نقرأ يعني، بافتراض أكثر عموميّة، أن ننتج خطابًا جديدًا، وأن نربطه بالنصّ المقروء، وهذا ما يكشف عن الأهلية الأصلية داخل التكوين الداخليّ للنصّ ذاته بشكل متجدّد». عدمان، عزيز: حدود الانفتاح الدلاليّ في قراءة النصّ الأدبيّ، مجلة عالم الفكر، مج ٣٧، ع٣، ٢٠٠٩، ص٦٦، بتصرّف يسير، نقلاً عن كتاب النصّ والتأويل: ريكور.

أنّ القارئ نفسه قد يقدّم قراءات متنوّعة ومختلفة كلّما عاود قراءة النصّ، ولا سيّما إذا كانت هذه المعاودة في فترات متباعدة، ذلك أنّ لقاءنا بالنصّ – كما يشير هيدغر – ليس لقاءً صامتًا، فنحن نلتقي به متسائلين، وهذه الأسئلة تمثّل الأساس الوجودي لفهم النصّ، ومن ثمّ محاولة تفسيره أو تأويله[١] كما أنّ الخطاب الأدبيّ عمومًا يمتاز – حسب شيلينج بـ «لامحدوديّته التأويليّة»[٢] ولا من شكّ في أنّ المهارات التأويلية تختلف بطبيعة الحال من قارئ لآخر، إضافةً إلى تأثّرها بمخزون التجربة الخاصّ عند القارئ، ومن ثمّ فإنّ "تعدّد المناظير"[٣] يغدو سمةً من سمات النصّ الأدبيّ كما يشير عيّاد.

ومن هذا المنطلق تتعدّد أنواع القراءات التي يشار إليها في الدرس الأسلوبي، كما تتعدّد أنماط القرّاء وسماتهم، فثمّة قراءة جماليّة، وأخرى استرجاعيّة، وثالثة تاريخيّة. ويرى محمد عبد المطلب أنّ التلقّي الصحيح هو الذي يتحرّك بين هذه القراءات ويربط بينها لاستشفاف أعماق النصّ، ومحاولة الخروج بظواهره في أقرب صورها إلى جوهرها الحقيقي.[٤] أمّا بالنسبة للقرّاء فإنّنا نجد ألونسو يجعلهم في مراتب، ويحدّثنا عن "القارئ العاديّ" الذي يسعى فحسب إلى إعادة تكوين صورة الحدس المتراكم الذي نبع منه العمل، والقارئ الناقد الذي يتمتّع بطاقة استقباليّة أوسع، ويمتلك مقدرة أكثر رهافة في التلقّي[٥]، في حين يشير "امبرتو إيكو" إلى قارئه "النموذجيّ أو السيميوطيقيّ"، والذي يعمد إلى شفرات النصّ مستنطقًا ومحاورًا ومحاججًا، الأمر الذي يجعله جزءًا أساسيًّا من النصّ، بل إنّ أيّ نصّ – حسب إيكو – يجب أن يتوقّع قارئًا نموذجيًّا قادرًا على أن يتعاون في التحقّق النصّيّ بالطريقة المتوقّعة منه، وأن يتحرّك تفسيريًّا مثلما يتحرّك النصّ

---

(١) الطلبة، محمد سالم: الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص٧١ نقلاً عن إشكاليّات القراءة: نصر أبو زيد، ص٣٤.

(٢) المرجع السابق، ص٢٣٩. وللتوسع حول هذه الفكرة راجع: عيد، رجاء: البحث الأسلوبي، ص١٨٠، ومولينيه: الأسلوبيّة، ص٢٥، وأحمد، شريف بشير: آفاق المصطلح وأعماق المفهوم، علامات، ج٦٤، مج١٦، ٢٠٠٨، ص٢٢–٢٧، ومرتاض، عبد الملك: التحليل السيميائيّ للخطاب الشعريّ، علامات، ج٥، مج٢، ١٩٩٢، ص١٤٨– ١٤٩.

(٣) دائرة الإبداع، ص١٤٩.

(٤) ينظر: قضايا الحداثة، ص١٧، ٢٠٥– ٢٠٦.

(٥) ينظر: دي أجبيار، فيتور مانويل: الأسلوبيّة؛ علم وتاريخ، فصول، مج١، ع٢، ١٩٨١، ص١٣٨، والسيّد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، ص١٢١– ٢٣ وعمومًا يذكر في هذا الصدد أنّ بارت كان قد أكّد وجود فوارق دقيقة بين القارئ والناقد دون أن ينفي إمكانيّة اجتماعهما معًا. ينظر: درس السيميولوجيا، ص٣٥.

توليديًّا[١]. أمّا آيزر فيميّز بين "القارئ الضمني أو المضمر" و"القارئ الفعليّ أو الواقعيّ"، فالأوّل ليس له وجود واقعيّ وإنّما هو يمثّل مجموع التوجيهات النصّيّة التي تجعل كلّ نصٍّ قابلاً للتلقّي، وبالتالي فهو قارئٌ يخلقه النصّ نفسه، ويمكن أن يقال إنّه عبارة عن شبكة من البنى المثيرة للاستجابة والتي تحثّ على القراءة بطريقة معيّنة تساعد على فهم النصّ والتفاعل معه على النحو المطلوب، ومن ثمّ فهو قارئٌ ديناميٌّ يتفاعل مع المعطيات النصّيّة ويحدّد سيرورتها، وهو فرضيّةٌ كامنة في نيّة الكاتب حين يشرع في الكتابة، على حين أنّ القارئ الفعليّ أو الواقعيّ هو يستقبل صورًا ذهنيّة يعينها أثناء عمليّة القراءة[٢]، ولكنّ هذه الصور لابدّ أن تتلوّن بلون مخزون التجربة الموجودة عند هذا القارئ، إذ إنّه ينطلق في رحلة القراءة من توقّعات معيّنة يختزنها عقله، ولكنّ هذه التوقّعات تتعدّل على نحوٍ مستمرٍّ أثناء مضيّه مع النصّ، ولهذا فإنّ ما نمسك به في ثنايا قراءتنا هو مجرّد سلسلة من وجهات النظر المتغيّرة، وليس شيئًا مكتمل المعنى[٣].

أمّا ريفاتير الذي عُدّ صاحب السهم الأكبر في توجيه الدراسة الأسلوبيّة نحو المتلقّي، فيبدو أنّه لم يصل إلى تحديد دقيق للقارئ أو المتلقّي الذي يريد، ولهذا فقد تعدّدت لديه نماذج القرّاء، والمصطلحات التي تشير إليها، والمفاهيم التي ترتبط بها وتدلّ على لون الاستجابة المتحقّقة لدى القارئ، فقد أطلق ريفاتير مصطلح "القارئ العامّ"، ويبدو أنّه استخدمه مبدئيًّا ليشير به في الغالب إلى مجموع القرّاء الذين يتفاعلون مع النصّ[٤]، كما قدّم مصطلحي "القارئ الجامع أو المتوسّط" و"القارئ العمدة"، وكلاهما يعدّ من وجهة نظره عنصرًا أساسيًّا في النظريّة الأسلوبيّة، وامتدادًا منهجيًّا للتحليل الأسلوبيّ العمليّ، فبهما يرتبط تحقّق التأثيرات الأسلوبيّة التي يحملها النصّ، ووفق تلقّيهما تتحدّد خصائص الأسلوب وتتوضّح سماته ومعالمه[٥]. وقد أراد ريفاتير أن يشير بمصطلح "القارئ المتوسّط أو الجامع" إلى مجموعة من القرّاء المتوسّطي

---

(١) ينظر: الطلبة، محمّد سالم: الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص٨٢-٨٣، الحاشية رقم (٢)، وإيفانكوس: نظريّة اللغة الأدبيّة، ص١٣٦-١٣٧. وراجع أيضًا عناني، محمّد: المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص٨٥، وإيكو: القارئ في الحكاية، ص٦١-٦٢، ٨٢، وراي، وليم: المعنى الأدبيّ، ص١٥١- ١٥٨.

(٢) ينظر: سلدن، رامان: النظريّة الأدبيّة المعاصرة، ص١٨٨- ١٨٩. وشكري، إسماعيل: في نقد الصور البلاغيّة؛ مقاربة تشبيديّة، مجلة عالم الفكر، مج٣٧، ع٣، ٢٠٠٩، ص١٥٢.

(٣) ينظر: سلدن: النظريّة الأدبيّة المعاصرة، ص١٨٩ .

(٤) مولينيه: الأسلوبيّة، ص٨٩.

(٥) ينظر: بليث، هنريش: البلاغة والأسلوبيّة، ص٥٤، وشبلز: علم اللغة والدراسات والأدبيّة، ص٩٣. وراجع أيضًا جيرو: الأسلوبيّة، ص١٢٤- ١٢٥، وعناني، محمّد: المصطلحات الأدبيّة الحديثة، ص٨٥، وريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عيّاد، ص١٧.

الإعداد، والذين يقترح الاستعانة بهم في الدراسة الأسلوبيّة بوصفهم مخبرين "Informers" عن خصائص الأسلوب، ليست مهمّة هؤلاء أن يصنّفوا أو يفسّروا خصائص الأسلوب، وإنّما ينحصر دورهم في التعرّف على الأدوات الأسلوبيّة الموجودة في نصٍّ ما، ومحاولة تعيين النقاط حيث تحدث اللغة تأثير المفاجأة في النصّ، إلاّ أنّ ريفاتير عدّل موقفه بعد ذلك فاقترح أن يؤخذ هؤلاء المخبرون لا من بين القرّاء المتوسطين، وإنّما من بين القرّاء الذين أسماهم بالاستثنائيّين "Superrreader" ويكوّن هؤلاء من مجموعة ردود الفعل حيال نصٍّ معيّن كما تتجلّى في النتاج المنشور لشرّاحه ومترجميه، ومرّة ثانية فإنّ مهمّة هؤلاء ليست التحليل أو التفسير، وإنّما هي مجرّد الوقوف على ملامح معيّنة لافتة للنظر في النصّ المدروس[1].

وذهب ريفاتير إلى أبعد من هذا فتحدّث عمّا أسماه "القارئ المثاليّ أو الخارق" الذي يتحتّم أن يكون واسع الاطّلاع، وأن يمتلك القدرة على تسجيل كلّ انطباع جماليّ تسجيلاً واعيًا، ثمّ إحالته مرّة ثانية إلى بنية فعّالة للنصّ[2]. ويؤكّد ريفاتير أهميّة الزّمن بوصفه عاملاً مغيّرًا في الدلالة الأسلوبيّة لدى القارئ، إذ إنّ استجابات القارئ لا تصلح إلاّ في إطار اللغة التي يعرفها، كما أنّ وعيه اللغويّ الذي يتحكّم في ردود أفعاله يتّصل بفترة زمنية وجيزة في تطوّر اللغة، ومن ثمّ تختلف درجة لمس النصّ الأدبيّ باختلاف معاصرة القارئ للنصّ أو عدمها، وقد تكون مشكلات النصّ التي يعاني منها الجيل الأوّل من القرّاء أقلّ من تلك التي تعانيها الأجيال اللاحقة[3]. فالكتابة كما يقول "ريفاتير" تضمن البقاء الماديّ للرسالة كما تصوّرها لمؤلّف، وبهذا فإنّ الأنساق "Patterns" التي يضعها لضبط الاستقبال لا يصيبها أيّ تغيير، ولكنّ الإطار المرجعيّ للمستقبل يتغيّر مع الزمن حتّى إنّه يمكن أن يصل إلى درجةٍ ينعدم عندها كلّ تلاقٍ بين العُرف اللغويّ الذي تشير إليه الرسالة، والعُرف الذي يستخدمه القرّاء [4]. ولهذا يشير ريفاتير إلى نوعَين من الأخطاء التي يمكن أن يقع فيها القارئ في مثل هذه الحال، وهي أخطاء الإضافة وأخطاء الحذف، فأمّا خطأ الإضافة فقد ينجم عن عدّ بعض العناصر العاديّة

---

(1) ينظر: روبي، ديفيد، وجفرسون، آن: النظريّة الأدبيّة الحديثة؛ تقديم مقارن، تر: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة- دمشق، ١٩٩٢، ص١١٢. وراجع أيضًا فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٢٦٤- ٢٦٥، والمسدّي، عبد السلام: النقد والحداثة، ص٥١.

(٢) عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة، ص٢٠٦. نقلاً عن كتاب هيرنادي؛ بول: ما هو النقد، ص١٤٥- ١٤٦.

(٣) ينظر: الطرابلسي، محمد الهادي: النصّ الأدبيّ وقضاياه، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١٢٥. وفضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١٦٥.

(٤) عبد المجيد، جميل: البلاغة والاتّصال، ص٥٢- ٥٣، نقلاً عن كتاب معايير تحليل الأسلوب، ص١٣٠.

في عصرها عناصر ذات ميزة أسلوبيّة، وذلك لاختفائها من النظام اللغويّ الذي يستخدمه القارئ، ومن ثمّ تلفت نظره على أنّها عناصر غير عاديّة، وأمّا خطأ الحذف فيتجلّى في حالةٍ معاكسةٍ لخطأ الإضافة، فبعض العناصر اللغويّة تكون ذات ميزة أسلوبيّة خاصّة في إطار عصرها إلاّ أنّها، مع مرور الزمن وتطوّر اللغة تصبح أشبه بالوحدات اللغويّة التي لا مزيّة فيها، ومن ثمّ تفقد قدرتها على إثارة القارئ ولفت انتباهه إليها وتأثيرها فيه(١).

المتلقّي في الدرس البلاغيّ :

- حضور المتلقّي:

إذا كان للمتلقّي في الدرس الأسلوبيّ، أو لنقُل في الدرس النقديّ الحديث عمومًا حضورٌ بيِّنٌ، وفعلٌ إنتاجيٌّ، ومشاركةٌ إيجابيّةٌ لا تكتمل بنية النصّ إلاّ بوجودها على نحو ما أوضحنا، فإنّ النظر في الدرس البلاغيّ والنقديّ القديم يشير بقوّة إلى أنّ قضيةّ التلقّي قد حظيت بعنايةٍ واهتمامٍ كبيرين جعلاها تغطّي مساحةً واسعةً في هذا الدرس، بل ربّما بدت الأوسع فيه إذا ما قورنت بالمساحة التي حازها المبدع أو حتّى النصّ، وقد نذهب إلى أبعد من هذا فنرى أنّ التوجّه إلى المبدع، والبحث المستفيض في جوانب شتّى تخصّ النصّ كانا في كثيرٍ من الأحيان من باب العناية بالمتلقّي، وتجليًّا من تجلّيات الحركة التي رافقت هذه العناية ودارت في فلكها حتّى كادت تغطّي معظم مفردات هذا الدرس، وتتبدّى في غالب مسائله وقضاياه.

ولعلّنا نستطيع أن نستجلي أولى صور هذه العناية فيما تطالعنا به مصنّفات الأدب والنقد من أخبار حول ما كان الشاعر يولي به نصّه من تنقيح وتهذيب وتحكيك مستحضرًا بذلك سامعه أو قارئه مبتغيًا أن يؤثّر فيه، وأن يحوز إعجابه. وكثيرًا ما أشارت هذه المصنفّات إلى نفرٍ من الشعراء الذين لم يكن الشعر لديهم تدفقًّا تلقائيًّا يستسلم فيه الشاعر لقريحته، ويكتفي بما تجود به لأوّل وهلة بقدْر ما كان ضربًا من المعاناة والمكابدة والطلب المُلحّ الذي ينعم الشاعر فيه النظر متأمّلاً نصّه في مسعًى للتحسين والتجويد(٢) فيسقط منه، ويُضيف إليه، ويُغيّر فيه إلى أن يخرج بنصّه في صورة هي أقرب إلى تمام الحسن والإتقان، ومن ثمّ فقد يحظى بأعلى درجات القبول والاستحسان بل إنّ بعض هؤلاء الشعراء كان – كما يشير الجاحظ– « يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتًا [كاملاً] وزمنًا طويلاً يُردّد فيها نظره، ويُجيل فيها عقله، ويقلّب فيها رأيه اتّهامًا

---

(١) ينظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١٦٥.

(٢) ينظر: العاكوب، عيسى: التفكير النقديّ عند العرب، ص٣٥.

لعقله، وتتبُّعاً على نفسه، فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيَه عياراً على شعره، إشفاقًا على أدبه، واحرازاً لما خوّله من نعمته، وكانوا يسمّون تلك القصائد الحوليّات, والمقلّدات، والمنقّحات، والمُحْكَمات ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً، وشاعراً مُفْلقًا »[١].

ولعلّنا نجد عند ابن طباطبا إشارة إلى هذه العمليّة التنقيحيّة والتهذيبيّة إذ يعرض للمراحل التي يمرّ بها إنشاء القصيدة، فيجعل المرحلة الأخيرة في ذلك وقفًا على التثقيف والتحكيك، وفيها يربط الشاعر الأبيات بعضها ببعض، ويجري ما يراه ملائماً من تغييرات وتعديلات إذ « يتأمّل ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته، [فـ] يستقصي انتقاده، ويَرُمّ ما وهى منه، ويبدّل بكلّ لفظة مُستكرَهة لفظةً سهلةً نقيّة »[٢] ، وليس ذاك بالطبع إلاّ رغبةً من الشاعر في أن يسلم شعره من العيوب التي تقدح به، أو تحطّ من شأنه وتذهب بحسنه عندما يُقرأ أو يُسمع. ولهذا نجد العسكريّ يوصي الشاعر بأن يعمد إلى تنقيح القصيدة بعد نظمها «..حتّى تستوي أجزاؤها، وتتضارع هواديها وأعجازها »[٣]، كما نجد ابن رشيق يعلي التنقيح والتهذيب مطلباً أساسيًّا على المتكلّم أن يلتزم به فلا يتكلّم إلاّ بما « يكون مُحكَّكًا معاوَداً فيه النظر، جيّداً، لاغثّ فيه، ولا ساقط، ولا قلق »[٤].

ولا يقف الأمر في كثيرٍ من الأحيان عند حدّ التهذيب والتنقيح للنصّ قبل إشهاره، بل إنّ ذلك قد يمتدّ أحياناً من قبل الشاعر إلى إجراء نوع من التعديل أو التغيير في بعض عناصر نصّه بعد إشهاره استجابةً لملحوظات السامع أو القارئ، ونزولاً عند مطالبه إن صحّ التعبير إذا ما لحظ أنّ في هذا الشعر ما قد يخلّ بذوق هذا السامع أو القارئ، أو ما قد يبدو لديه غير مقبولٍ غير ملائم. ولعلّنا نجد مصداق ذلك فيما رُوي عن ذي الرمّة إذ أوقف راحلته بسوق الكناسة ينشد قصيدته الحائيّة، إلى أن بلغ إلى قوله:

إذا غيّرَ النأيُ المحبّينَ لم يكدْ رسيسُ الهوى من حبِّ ميّةَ يبرحُ

فصاح به ابن شبرمة: يا ذا الرمّة أراه قد برح، وكأنّه لم يعجبه التعبير بقوله (لم يكد)، فكفّ ذو الرمّة ناقته بزمامها، وجعل يتأخّر بها، ويفكّر، ثمّ عاد فأنشد:

---

(١) البيان والتبيين، ٢/٩.

(٢) عيار الشعر، ص ٨، وراجع المراحل التي يحدّدها ابن طباطبا، و راجع النصّ كاملاً في الفصل السابق من هذا البحث.

(٣) الصناعتين، ص١٣٩ وراجع أيضاً ص١٤١.

(٤) العمدة ، ١/٣٦٥ وراجع أيضاً ١/٣٨٠، ٣٨٤.

إذا يّــالنـــأيُ ـبّــينَ لــم أجــدْ الهـوى مـن حـبٍّ ميّـةَ يبـرحُ [(١)]

وكذلك نجد الأخطل إذ ينشد عبد الملك بن مروان قوله:

خفَّ القطينُ فراحوا منكَ أو بكروا

فيلحظ استياء عبدالملك وتطيّره إذ يعاجله بالقول: بل منك، فيسارع الأخطل إلى التغيير، فينشد: **خفَّ القطينُ فراحوا اليومَ أو بكروا**[(٢)].

وليس بمستغرَبٍ أن يُقْدم ذو الرمّة والأخطل على ما أقدما عليه، وأن يصنع كثير من الشعراء غيرهما الصنيع ذاته مادام متلقّي النصّ هو الفيصل في قبوله أو ردّه، وهو الحاكم في نهاية الأمر له أو عليه. فعيار الشعر كما يوضح ابن طباطبا«أن يُورَد على الفهم الثاقب فما قَبِله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص»[(٣)]، بل إنّ الجاحظ قبله كان قد رأى ما هو أخطر من ذلك إذ أشار على المبتدئ في مضمار الشعر والأدب، والمتحفّز للدخول في ميدانه ألاّ يقحم نفسه في غمار هذه الصناعة إلاّ إذا استطاع –ابتداءً على تجربة فعليّة– أن يجتذب إصغاء متلقّيه، وينتزع استحسانه وإعجابه حال عرض منظومه أو كتبه عليه، وإلاّ فعليه أن ينصرف عن قرض الشعر وتأليف النثر، أو حتّى عن إشهاره ونسبته إلى نفسه. يقول: «فإذا أردت أن تتكلّف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدةً، أو حبّرت خطبة، أو ألّفت رسالةً، فإيّاك أن تدعوك ثقتك بنفسك أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك أن تنتحله وتدّعيه، ولكن اعرضه على العلماء في عُرْض رسائل أو أشعار أو خطب، فإذا رأيت الأسماع تصغي إليه، والعيون تَحْدِج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله، فإن كان ذلك في أوّل تكلّفك، فلم ترَ له طالبًا ولا مستحسنًا، فلعلّه أن يكون مادام رَيِّضًا قضيبًا أن يحلّ عندهم محلّ المتروك، فإذا عاودت أمثال ذلك مرارًا، فوجدت الأسماع عنه منصرفةً، والقلوب لاهيةً، فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه، أو زهدهم فيه»[(٤)].

---

(١) الأغاني: تح إبراهيم الإبياري، ٦٧٧٧/٣وراجع أيضًا المرزباني: الموشح، ص٢٣٣. ورسيس الهوى: أي ابتداؤه. ونشير إلى أنّ عبد القاهر كان قد علّق على بيت ذي الرمّة المذكور بكلام مطوّل يثبت من خلاله أنّ للصيغة الأولى (لم يكد) فضلاً يكاد يفوق الصيغة الثانية في الدلالة على أنّ الهوى من الرسوخ في قلب الشاعر والثبوت فيه بحيث لا يُتوهَّم عليه البراح، وهو يدعّم ما يذهب إليه بالشواهد القرآنيّة والشعريّة التي تؤكّد ما يذهب إليه. ينظر: دلائل الإعجاز، ص٢٧٤– ٢٧٧.

(٢)المرزباني: الموشّح، ص٣٠٥– ٣٠٦.

(٣) عيار الشعر، ص١٩.

(٤) البيان والتبيين، ٢٠٣/١.

ولهذا نجد ابن قتيبة إذ يتحدّث عن الشعر يلحّ على سمة اجتذاب السامع أو القارئ، ويجعل قدرة الشاعر على استمالة نفس سامعه أوقارئه، وجعلها تشغل بشعره عن أيّ شاغل آخر معياراً أساسيًّا في تقييم الشعر والحكم له بالجودة وبهذا يغدو « أشعر الناس من أنت في شعره حتّى تفرغ منه »(١) كما يغدو تعريف الشعر عند ابن رشيق مرتبطًا أوّلاً وآخراً بالأثر الذي يتركه هذا الشعر في نفس متلقّيه، وبمدى قدرته على استثارة مشاعره، وتحريك عواطفه، فالشعر وفق منظوره « ما أطرب، وهزّ النفوس، وحرّك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وُضع له، وبُني عليه، لا ما سواه »(٢).

وكان الباقلانيّ قد أشار إلى ما هو قريب من هذا، فجعل علوّ قدْر الكلام وحسنه يرتبطان ارتباطاً شرطيًّا بقدرته على استمالة القلوب، وتحريك كوامن النفس، وإثارة مختلف مشاعرها، « فالكلام إذا علا في نفسه، كان له من الوقع في القلوب، والتمكّن في النفوس، ما يُذهل ويبهج، ويقلق ويؤنس، ويطمع ويؤيس، ويضحك ويبكي، ويحزن ويفرح، ويسكن ويزعج، ويشجي ويطرب، ويهزّ الأعطاف ويستميل نحوه الأسماع، ويورث الأريحيّة والعزّة »(٣).

وليس ما يشير إليه الباقلانيّ وغيره وقفاً على النصوص الشعريّة وحدها، بل هو ينطبق أيضاً على النصوص النثريّة وفي مقدّمتها الخطابة التي لابدّ أن يستحضر الخطيب فيها مختلف المؤثّرات النفسيّة والاجتماعيّة التي من شأنها أن تسترعي انتباه السامع وتؤثر فيه، وقد أشار إلى ذلك أرسطو غير مرّة، مؤكّداً أنّ الخطابة ومكوّناتها تقنيّة وصناعة مُعدّتان « لاجتذاب السامع وإبهاجه »(٤) وبناءً على هذا تغدو المهمّة المنوطة بصناعتَي الشعر والخطابة، والغاية فيهما – حسب صاحب المنهاج– «إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحلّ القبول لتتأثّر لمقتضاه »(٥)، ويغدو على الشعراء بوجهٍ خاصٍّ أن يختاروا من المعاني «ما فُطرت النفوس على استلذاذه، أو التألّم منه، أو حصل لها ذلك بالاعتياد »(٦) كما يغدو أعرق هذه المعاني في الصناعة الشعريّة هو « ماشتدّت علقته بأغراض الإنسان، وكانت دواعي آرائه متوفّرة عليه، وكانت نفوس الخاصّة والعامّة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها

---

(١) الشعر والشعراء، ص١/٨٢.

(٢) العمدة، ١/٢٥٧– ٢٥٨.

(٣) إعجاز القرآن، ص٢٧٧.

(٤) الطلبة، محمد سالم: الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص٤٥، نقلاً عن كتاب أرسطو: الخطابة، ص١٩٤.

(٥) منهاج البلغاء، ص٣٦١وراجع أيضاً ص٣٤٦.

(٦) المصدر السابق، ص٢٠.

أو النفور منها ولهذا[١] نجده يتحدث عما يسميه "المتصورات الأصيلة" التي من شأنها أن تجد لها فرحًا أو ترحًا أو شجوًا في فطرة النفوس ومعتقداتها، على حين يجعل تلك التي لا يوجد ذلك لها في النفوس، ولا في معتقداتها "متصورات دخيلة"[٢]، حسب تعبيره. بل إنه يذهب إلى أبعد من هذا فيقرر أن من « شروط البلاغة والفصاحة في الكلام حسن الموقع في نفوس الجمهور، وأن المعاني الجمهورية هي فحسب ما يمكن أن يتألف منها كل كلام بديع عالٍ في الفصاحة »[٣].

وإذا كان استمالة المتلقي، واستثارة تفاعله حسًّا وذهنًا قد مثّل بُعْدًا أساسيًّا في الحديث عن المعاني والأغراض التي تشكّل قوام النص، وتوجب له الفضل والمزية، فإن المطلب ذاته كان وراء الكثير من الملحوظات والتوجيهات التي أشار إليها البلاغيون والنقاد فيما يخص بنية النص الشعري، وإقامة المفاصل الأساسية فيها. فقد نبه هؤلاء على وجوب أن يُعنى الشعراء عناية فائقة بما يقدمونه في مطالع قصائدهم، وتخلّصاتهم، وخواتمهم، إذ إن هذه المواضع الثلاثة هي عماد النص، والمعاقد البارزة التي من شأنها أن تلفت المتلقي وتنتزع إصغاءه، وتقود في الغالب إلى ما ينشده الشاعر من رضًا وقبولٍ واستحسان لدى سامعه أو قارئه. بل إن البعض كان قد جعل إصابة الشاعر في هذه المعاقد، وحسن تأتيه لها دليلاً على تمكنه وعلو كعبه في مضمار الأدب والشعر، فالشاعر الحاذق كما يرى القاضي الجرجاني «هو الذي يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلُّص وبعدهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء »[٤]، وهذا ما أكده ابن رشيق أيضًا إذ روى ما كان قد « قيل لبعض الحذّاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر، فقال: لأني أقللت الحز، وطبقت المفاصل، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نُكَت الأغراض بحسن الفواتح، والخواتم، ولطف الخروج من المدح والهجاء »[٥].

ونظرًا للبعد العميق الذي تؤديه هذه المواضع الثلاثة في تجويد النص واجتذاب متلقيه، النقاد والبلاغيين لا يكتفون بالإشارة إلى أهمية هذه المواضع، بل إنهم يقفون عند كلٍّ منها مشيرين إلى ما يحسن فيها ومالا يحسن، ومحذرين مما قد يستقبح فيها أو يستهجن، ومنوهين بما يجب أن يراعى في كلٍّ منها لكي يوسم النص بما يسمى "براعة الاستهلال" و"حسن التخلُّص"،

---

(١) المصدر السابق، ص٢٠.
(٢) المصدر السابق، ص٢٢.
(٣) المصدر السابق، ص٢٥.
(٤) الوساطة، ص٤٨.
(٥) العمدة، ٣٣٨/١.

و"حسن الختام". فإذا كان مطلع النص ّ ومفتتحه «داعية الانشراح ومظنّة النجاح » [١] كما يشير ابن رشيق، فمن الواجب أن يكون حسنًا بديعًا، ومليحًا رشيقًا، [ليكون] داعيةً إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام »[٢]، ومن المستحسن أن يتفنّن به القائل شاعرًا كان أم ناثرًا أيّما افتنان، وأن يأتي فيه بما له علقةٌ بالنفوس وتوافقٌ مع أهوائها، ومن ثمّ كان النسيب والغزل في منظور كثير من النقّاد من أفضل ما يمكن أن يتّخذه الشاعر مطلعًا في مفتتح الأشعار « ليميل إليه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع، لأنّ التشبيب قريبٌ من النفوس، لائطٌ بالقلوب..، فإذا استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له عقّب ذلك بإيجاب الحقوق...»[٣].

وكثيرًا ما عرّض الشعراء أنفسهم عرضةً للانتقاد والمذمّة لما وجد في مطالعهم وفواتح أشعارهم من معانٍ وألفاظ قد يتطيّر منها السامع أو يجد فيها جفاءً في ذوقه، أو ما قد يُتوهّم أنّه تعريضٌ به، فمن ذلك ما رُوي عن البحتريّ إذ أخذ ينشد أبا سعيد محمد بن يوسف الثغريّ قصيدته التي يقول في مطلعها:

الويلُ من ليلٍ تطاولَ ... ه ... شك ... نوى ... زمٌّ أبا ... ه

فقال له أبو سعيد: الويل لك والحرب. وبالمثل كان ذو الرمّة قبله قد قوبل من قِبَل[٤] عبد الملك بن مروان عندما أنشده مفتتحًا :

ما بالُ عينكَ منها الماءُ ينسكبُ

وكان بعين الملك ريشة، وهي تدمع أبدًا، فتوهّم أنّه خاطبه أو عرّض به.. فمقته وأمر بإخراجه [٥].

ولا غرابة أن يجد البحتريّ وذو الرمّة ما وجدا لأنّ النفس –كما يعلّل حازم– « تكون متطلّعة لما يستفتح لها الكلام به، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أوّلاً وتنقبض لاستقبالها القبيح أوّلاً أيضًا »[٦]، ومن ثمّ وجبت «محاشاة المطالع من كلّ مايكره من جهتي المسموعات والمفهومات، [فهي] أوّل ما يقرع في السمع، [و] هي رائد ما بعدها إلى القلب »[٧].

---

(١) المصدر السابق، ٣٨٨/١.

(٢) العسكري: الصناعتين، ص٤٣٧.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٧٥/١. وراجع قريبًا من ذلك عند ابن رشيق: العمدة، ٣٩٧/١ – ٣٩٨ .

(٤) المرزباني: الموشح، ص ٣٠٣.

(٥) المصدر السابق، ص٣٠٥.

(٦) منهاج البلغاء، ص٢٨٢.

(٧) المصدر السابق، ص٢٨٦.

وإذا استطاع الشاعر أن يستحضر الحسن ويستبعد القبيح في مفتتحه، ونجح في استمالة الأسماع والقلوب، وجب عليه حينها أن يحرص على الانتقال من المفتتح إلى مابعده على نحو لطيف حسن فـ «يحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام، ويجمع بين طرفي القول...فلا يختلّ نسق الكلام، ولا يظهر التباين في أجزاء النظام »[١]؛ إذ إنّ نفس السامع تميل إلى ذلك في الانتقال من غرض لآخر، وتجد النفور ممّا سواه. أمّا خاتمة الكلام فهي « أبقى في السمع، وألصق بالنفس »[٢]؛ لذا فمن الواجب أن تتضمّن معنًى تامًّا، يؤذن السامع بأنّه الغاية والمقصد والنهاية، ولهذا نجد العلويّ يستحسن قول أبي تمام:

فبقيت للناس إذ سوّاك إنسانا ... رَبَّ فَ اللهُ أرضًا أنتَ ساكنُها

ويعلّق بقوله: « فهذه الخاتمة إذا قرعت سمع السامع عرف بها ألاّ مطمع وراءها، ولا غاية بعدها، وهي الغاية المقصودة، والبغية المطلوبة، وبها يُعلم انتهاء الكلام وقطعه »[٣].

وممّا قد يبدو ذا صلة بما نحن فيه تنويه النقّاد والبلاغيّين بضرورة المراوحة بين فنون الكلام، وعدم الاسترسال فيه على حالٍ واحد، وذلك استجدادًا لنشاط السامع أو القارئ، وانسجامًا مع الجبلّة التي جبل عليها، والتي تجعل من طبعه أن يجد السأم والملل ممّا قد يطول أمده، وأن تشعر في المقابل بالأنس حال المراوحة والتنويع، وقد فطن الجاحظ إلى ذلك وأشار إليه غير مرّة موضحًا أنّه كان يضع ذلك نصب عينيه فيما صنّف أو كتب، ولهذا فقد عزم إذ يصنّف كتابه "الحيوان" على «أن يوشّحه ويفصل أبوابه بنوادر من ضروب الشعر، وضروب الأحاديث، ليخرج قارئ هذا الكتاب من بابٍ إلى باب، ومن شكلٍ إلى شكل، بعد أن رأى الأسماع تملّ من الأصوات المُطربة والأوتار الفصيحة، إذا طال ذلك عليها »[٤].

وتتكرّر الإشارة إلى ما قرّره الجاحظ من الحاجة إلى التنويع في الكلام، وطرقه من جهات عدّة وبأشكال مختلفة عند الكثير من النقّاد والبلاغيّين، وربّما بدا عبد القاهر من أكثرهم وضوحًا في تأكيد هذه الفكرة وربطها بالبعد النفسيّ لدى المتلقّي ، فأنس النفوس كما يؤكّد « موقوف على أن تخرجها من خفيّ إلى جليّ ، وتأتيها بصريح بعد مَكْنيّ ، وأن تردّها في الشيء، وتعلّمها إيّاه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعمّا يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع »[٥].

---

(١) المصدر السابق، ص٣١٨.

(٢) ابن رشيق: العمدة، ٢٨٨/١، وراجع أيضًا ٤١٥/١.

(٣) عبد المطلب، محمّد: البلاغة والأسلوبيّة، ص٢٤٣ نقلاً عن الطراز، ١٨٥/٣-١٨٦.

(٤) الحيوان، ٧/٣.

(٥) أسرار البلاغة، ص١٢١.

ولعلّ أحداً من البلاغيّين لم يعنَ بهذه المسألة قدر عناية حازم بها، فقد نبّه مرّات عدّة في جهله على أهميّة المراوحة والتنويع مؤكّداً أثر ذلك في وقوع الكلام من المتلقّي موقع القبول، وفي جعله – أي الكلام – افتناناً وابتكاراً، ومن ثمّ أكثر استجلاباً لرغبة النفس به والإقبال عليه. وتبعاً لهذا فقد أشار حازم على الشاعر بأن « يشعشع المعاني الموحشة من جهة ما يراد إلقاؤه بمحلّ القبول من كلّ سامع بمعانٍ مؤنسة بغير الجهة التي تعلّقت الموحشة بها »(١)، كما تحدّث عن المراوحة بين المعاني الشعريّة التي تقوم على التخييل، والمعاني الخطابيّة التي تقوم على الإقناع(٢)، فذلك – حسب تعبيره– « أعود براحة النفس، وأعون على تحصيل الغرض المقصود، لأنّ النفوس تحبّ الافتنان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض ليتجدّد نشاطها بتجدُّد الكلام عليها »(٣) وبهذا « يزداد حبّ النفس لما يرد عليها من ذلك إذ كانت زيارته غِبًّا »(٤)، وتجد الراحة والاستجمام في الانتقال من بعض المعاني إلى بعض(٥).

وربّما كانت الأهميّة البيّنة التي حظي بها مبحث الالتفات في الدرس البلاغيّ ، والمساحة الواضحة التي شغلها ضمن مصنّفاته، مرتبطةً بجانبٍ كبير منها بما أسلفنا، وذلك نظراً لما يتركه الالتفات من أثر حين ينصرف «المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار، أو عن الإخبار إلى المخاطبة أو ما يشبه ذلك، أو حين ينصرف عن معنًى يكون فيه إلى معنًى آخر »(٦)، إذ إنّ «الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب آخر [كان] أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطريةً لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه »(٧). وعلى الرغم من أنّ ابن الأثير(٨) كان قد ذهب إلى أنّ فائدة الالتفات لا يمكن أن ترتبط بما أشرنا إليه وحده، وأكّد أن ليس ثمّة ضابط يضبط هذه الفائدة ويحدّدها، إلاّ أنّ الربط بين هذا الأسلوب وأثره في استمالة المتلقّي وتطرية نشاطه بشكل أساسيٍّ كان قد تردّد في عدد من كتب البلاغة قبل أن يشير ابن الأثير إلى ما أشار إليه وبعد

---

(١) منهاج البلغاء، ص٣٦٠.
(٢) المصدر السابق، ص٣٥٨، ٣٦١، وراجع أيضاً ص٢٩٣.
(٣) المصدر السابق، ص٣٦١ بتصرّف.
(٤) المصدر السابق، ص٣٠٢.
(٥) ينظر: المصدر السابق، ص٢٩٣، ٣٥٨.
(٦) ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، شرح وتعليق: عبد المنعم خفاجي، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ – مصر، ١٩٤٥، ص١٠٦.
(٧) السكّاكيّ : مفتاح العلوم، ص٨٦.
(٨) راجع حول ذلك ما أوردناه في الفصل السابق من هذا البحث.

ذلك[١]. ولعلّ في هذا – كما في معظم ما أشرنا إليه حتّى الآن – ما يؤكّد أنّ الاحتفاء بالمتلقّي، والبحث في الأساليب عن الزاوية التي يستطيع المتكلّم من خلالها أن ينفذ إلى ذهن متلقّيه ليجذب انتباهه، ويستميل سمعه، ويؤثّر فيه، كان محورًا أساسيًّا في الدرس البلاغيّ، بل إنّ البلاغة كثيرًا ما اختزلت موضوعًا ودرسًا تحت عنوانٍ كبير يبدأ في الدرجة الأولى من المتلقّي وينتهي إليه، إذ عُرّفت في كثيرٍ من الأحيان بوصفها « مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته »[٢]، وزيد على ذلك أنّ «ارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول [إنّما يكون] بمطابقته للاعتبار المناسب، وانحطاطه بعدم مطابقته له »[٣]. وكانت من ثمّ الغاية التي من أجلها قام علم المعاني هي «الاحتراز عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره»[٤].

ورغم أنّنا لا نستطيع أن نذهب إلى أنّ الحال المشار إليها فيما سبق هي حال المتلقّي وحده، بل ربّما كانت للمتكلّم حاضرةً فيها أيضًا إلاّ أنّ المتابعة الاستقرائيّة لما تقدمه المصنّفات البلاغيّة تدلّ على أنّ لحضور المتلقّي في التشكيل البلاغيّ أهميّة تسبق حضور المبدع، وأنّ الإدراك المتميّز لارتباط الصياغة بالمتكلّم في كثير من الأحيان لا ينفي كما يشير محمّد عبد المطلب وجود نوع من الاهتمام بالمتلقّي على حساب المبدع، كما تدلّ على أنّ ما يتردّد على ألسنة البلاغيّين تحت مقولة "الحال والمقام"[٥] ينصرف غالبًا إلى المتلقّي واحتياجاته التعبيريّة، وإن لم يلغِ حضور المبدع أو يتجاهل حاله تمامه[٦].

---

(١) راجع مثلاً الزمخشري: الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح: عبد الرزاق المهدي، ط٢، دار إحياء التراث العربي– بيروت، ٢٠٠١، ٥٦/١. والسجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ط١ ، مكتبة المعارف– الرباط، ١٩٨٠، ص٤٤٣، والقزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمّد عبد المنعم خفاجي، ط٦، دار الكتاب اللبناني–بيروت، ١٩٨٥، ١٦٠/١.

(٢) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ٨٠/١. والتنوخي، عز الدين: تهذيب الإيضاح؛ تهذيب وترتيب وشرح وإكمال بنصوصٍ مختارةٍ تمدّن شواهده، مطبعة الجامعة السوريّة، ١٩٤٨، ٣٦/٣.

(٣) القزويني: الإيضاح، ٨٠/١.

(٤) السكّاكي: مفتاح العلوم، ص١٦١، وقد نهج المراغيّ المذهب ذاته فعرّف علم المعاني بأنّه « قواعد يعرف بها كيفيّة مطابقة الكلام مقتضى الحال حتّى يكون وفق الغرض الذي سيق له ». علوم البلاغة؛ البيان والمعاني والبديع، دار القلم– بيروت، د.ت، ص٤٢.

(٥) نشير هنا إلى أنّ الاتّجاه الغالب في الدرس البلاغيّ يذهب إلى أنّ الحال والمقام متقاربان في المفهوم، ومتغايران في الاعتبار، فالحال هو الأمر الذي يدعو المتكلّم إلى أن يعتبر مع الكلام الذي يؤدّى به أصل المراد خصوصيّة ما، وكذلك المقام. إلاّ أنّ الأوّل يرتبط في العُرْف البلاغيّ غالبًا بالبعد الزمانيّ، على حين يرتبط الثاني بالبعد المكانيّ، وقد ذهب نفرٌ من البلاغيّين إلى عدم الاعتداد بهذا التفريق، فجعل الحال والمقام بمعنى واحد مستخدمًا الحال حينًا، والمقام حينًا آخر، أو مقتصرًا على أحدهما دون الآخر. ينظر: يوسف، عادل حسني: المناسبة بين المقال والمقام في القرآن الكريم، رسالة ماجستير– جامعة حلب، عام ١٩٩٥، ص٣٨–٤٠. ولمزيد من التوسّع حول الفكرة نفسها راجع: الخوليّ، محمد أمين: فنّ القول، ص٢٣٤ . وناصف، مصطفى: اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، ط١، دار سعاد الصباح– الكويت، ١٩٩٢، ص١٤٦. وعبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص٣٠٦ وجدليّة الإفراد والتركيب، ص١٥٢– ١٥٣.

(٦) ينظر: البلاغة العربيّة؛ قراءة أخرى، ص٢٥٥.

وعليه فقد جُعِلت حنكة المتكلّم في التبصُّر بحال متلقّيه وسماته، والإحاطة بما يخصّه من أبعاد نفسيّة وأخلاقيّة وثقافيّة واجتماعيّة، وتشكيل كلامه من ثمّ وفقًا لما يتواءم مع ذلك كلّه، جُعِلت هذه الحنكة مِفصلاً رئيسيًّا في امتلاك الكلام ناصية الحسن واستحقاقه لصفة البلاغة. ولم يأتِ هذا في مرحلة متقدّمة من الدرس البلاغيّ، بل كان التنبُّه إليه قد برز منذ عهد أفلاطون الذي بنى «تصوّره لصناعة الخطابة على أركان ثلاثة هي اعتماد المنهج الجدليّ، ومعرفة أنواع النفوس وما يناسبها من أقاويل، ومعرفة ما يناسب المقامات المختلفة من أساليب»[1]. وجاء أرسطو ليعزّز هذا التوجّه إذ يقرّر أنّ عناصر الكلام أو القول ثلاثة؛ وهي المتكلّم، وموضوع الكلام، ومن نتوجّه إليهم بذلك الكلام، ويجعل من ثمّ كلّ تحليلاته اللغويّة ومقاييسه البلاغيّة مرتكزةً على ما بين هذه العناصر من تلاحم وتفاعل[2]. وذهب لونجينوس – وهو ناقد إغريقيّ متأخّر عن عصر أرسطو – إلى مدى أبعد من هذا إذ قرّر أنّ قيمة الخطاب الأدبيّ يمكن أن تقدّر بالتمعُّن في حالة القارئ أو السامع.وأنّ الأدب العظيم هو الذي يهزّ قارئه أو سامعه ليس مرّةً واحدةً بل تكرارًا، بل إنّ الأدب لا يمكن أن يُعدَّ عظيمًا إلاّ إذا أدّى بقارئه إلى التهيُّج العاطفيّ[3]، حسب تعبيره.

وإذا ما التفتنا إلى البلاغة العربيّة فإنّا سنجد الجاحظ يسجّل إعجابه بما يقدّمه ابن المقفع (ت ١٤٢هـ) في وقت مبكّر إذ يعرّف البلاغة فيذهب إلى أنّها «اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع،... ومنها ما يكون جوابًا، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعرًا، ومنها ما يكون سجعًا وخُطبًا، ومنها ما قد يكون رسائل، فعامّة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها، والإشارة إلى المعنى، والإيجاز هو البلاغة، فأمّا الخطب بين السماطين، وفي إصلاح ذات البين، فالإكثار في غير خطل، والإطالة في غير إملال... [فـ] إذا أعطيت كلّ مقام حقّه، وقمت بالذي يجب عليك من سياسة ذلك المقام، وأرضيت من يعرف حقوق الكلام، فلا تهتمّ لما فاتك من رضا الحاسد والعدو»[4] ويرى أحد الدارسين أنّ ما قدّمه ابن المقفّع في مقولته هذه ليس تحديدًا بالمفهوم المعرفيّ الصارم لماهيّة البلاغة بقدْر ما هو وصفٌ للأطوار التي يكون عليها المخاطِب بالقياس إلى المخاطَب، ويرى

---

(١) الطلبة، محمد سالم: الحجاج في البلاغة المعاصرة، ص٣٠ نقلاً عن كتاب الحجاج عند أرسطو: هشام الريفي، ص٨٠- ٨١.

(٢) انظر: صمّود، حمّادي، : التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٨٢ بتصرّف يسير. وراجع أيضًا درويش، أحمد: النصّ البلاغيّ في التراث العربيّ والأوربيّ، ص٨٧.

(٣) انظر: ديتشس، ديفيد: مناهج النقد الأدبيّ بين النظريّة والتطبيق، ص٨٣، ٨٥- ٨٦.

(٤) البيان والتبيين، ١/١١٥- ١١٦.

من ثمّ أنّها مقولةٌ تحدّد آداب التعامل بين الباثّين والمستقبلين أكثر من كونها تحدّد ماهيّة البلاغة من الوجهة المعرفيّة[1] فابن المقفّع في تعريفه هذا يلحظ أنّ البلاغة لا تكون في وجه محدّد للصياغة والتعبير، يلزمها المتكلّم على الدوام، وإنّما هي متأدّيةٌ من قدرته على تشكيل كلامه بما يتواءم وحال المتلقّي، ويصلح للمقام الذي يكون فيه.

وتأتي صحيفة بشر بن المعتمر (ت٢١٠هـ) بعد ذلك لتعرض لهذه القضية على نحوٍ دقيق وعميق يؤكّد وجوب قيام المتكلّم بنوع من الدراسة النفسيّة -إن صحّ التعبير- لطبيعة المخاطبين وأحوالهم وخواصّهم، والموازنة بين ذلك وبين المستويات المختلفة التي يرد الكلام عليها، فمدار الشرف إنّما يرتبط بما يؤدّيه الكلام من «إحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال»[2]، ولهذا ينبغي على المتكلّم «أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، و بين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقةٍ من ذلك كلامًا، ولكلّ حالةٍ من ذلك مقامًا، حتّى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[3].

وقد تلقّف الجاحظ أفكار بشر هذه، وقدّم في الإطار نفسه لفتات مدهشة ربط من خلالها بين الصياغة وطبيعة متلقّيها والإطار الاجتماعيّ الذي ترد فيه، إذ رأى أن لا ضير في احتواء الكلام على الوحشيّ من الألفاظ إذا كان ذلك موافقًا لطبيعة التوحّش في المتلقّي، ولا مانع في استعمال العاميّ السوقيّ في مجال التعامل مع السوقة، إضافة إلى وجود احتياج للجزل من الألفاظ في بعض المواضع، وللسخيف منها في مواضع أخر[4]، بل ربّما بدا اللحن ومجانبة الإعراب مقبولاً أو حتّى مطلوبًا إذا اقتضى المقام ذلك «فإذا كان موضع الحديث على أنّه مضحكٌ أو مُلْهٍ، وداخل في باب المزاح والطيب، فاستعملت فيه الإعراب انقلب عن جهته...

---

(١) ينظر: مرتاض، عبد الملك: مقدّمة في نظريّة البلاغة؛ متابعة لمفهوم البلاغة ووظيفتها، مجلة جذور، مج١، ج٢٧، ٢٠٠٩، ص٢٢٤.

(٢) البيان والتبيين، ١/١٣٥.

(٣) المصدر السابق، ١/١٣٨- ١٣٩.

(٤) ينظر: البيان والتبيين، ١/١٤٤، وراجع قريبًا من ذلك في الحيوان، ٣/٣٩. وقد تكررت الإشارة إلى الصلة بين طبيعة الألفاظ المستخدمة وحال المتلقّي ومقام الكلام عند أغلب البلاغيّين بعد الجاحظ من مثل ما نجده عند ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: أدب الكاتب، تح: محمّد محي الدين عبد الحميد، ط٤، مطبعة السعادة- مصر، ١٩٦٣، ص ١٥-٢٠، وابن وهب: البرهان، ص٢٤٨، والقاضي الجرجانيّ: الوساطة، ص٢٤، والعسكري: الصناعتين، ص١١٠- ١١١.

[و] صار الحديث الذي وضع على أن يسر ّ النفس يكربها، ويأخذ بأكظامها (أي مخارج أنفاسها)»[(١)]، فالإعراب – كما يشير في موضع آخر – «يفسد نوادر المولّدين، كما أن ّ اللحن يفسد كلام الأعراب »[(٢)].

وتبع ًا لهذا، فإن ّ بلاغة الكلام إنّما تتأتّى بمطابقته لما يقتضيه الحال وما يتوافق مع المقام، وعلى المتكلّم من ثم ّ أن يكي ّف خطابه حسب أصناف م ُخاطبيه، وأن يحرص على الملاءمة بين الكلام والطبقة الاجتماعي ّة التي ينتمي إليها المخاطَب، فيعرف لكل ٍّ قد ْره، ويخاطبه بما هو أليق بحاله وأكثر مناسبةً لمقامه «فلا يكلّم سي ّد الأم ّة بكلام الأم ّة، ولا الملوك بكلام الس ُوقة، [بل] يكون في قواه فضل التصر ّف في كل ّ طبقة »[(٣)]، فـ «كلام الناس في طبقات كما أن ّ الناس أنفسهم في طبقات »[(٤)]، ولهذا فابن وهب ينصح أي ّ شاعر إذا ه َم ّ بنظم قصيدة « ألاّ يخرج في وصف أحد ٍ مم ّن يرغب إليه، ويرهب منه، أ ويهجوه، أو يمدحه، أو يغازله، أو يهازله، عن المعنى الذي يليق به ويشاكله، فلا يمدح الكاتب بالشجاعة، ولا الفقيه بالكتابة، ولا الأمير بغير حسن السياسة »[(٥)].

ومن هذا المنطلق فقد عيبت أشعار ٌ كثيرة، وانتقد قائلوها، بل رد ّ ما قوبلوا بردود عنيفة أحيان ًا بناء ً على مابدا فيها من معان ٍ لا تليق بمنزلة المخاطب، أو تتعارض مع المقام الاجتماعي الذي يكون فيه، فقد عيب على جرير قوله في الوليد بن عبد الملك أو بعض إخوته:

هذا ابن عم ّي في دمشق َ خليفةٌ ... لو شئ ْت ُ ساقكم إلي ّ قطينا

روي أن ّ الوليد لم ّا بلغه هذا البيت قال: أم ّا والله لو قال: لو شاء ساقكم لفعلت، ولكن ّه قال: لو شئت، فجعلني شرطيًّا له[(٦)].

---

(١) الحيوان، ٣/٣٩.

(٢) المصدر السابق، ١/٢٨٢ وراجع قريب ًا من ذلك في البيان والتبيين، ١/١٤٥.

(٣) البيان والتبيين، ١/٩٢.

(٤) المصدر السابق، ١/١٤٤.

(٥) البرهان في وجوه البيان، ص١٨١ وقد أشار ابن رشيق إلى ذلك أيض ًا إذ أكّد أن ّ على الشاعر أن يدرك أن ّ « شعره للأمير والقائد غير شعره للوزير والكاتب، ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ماتقد ّم من هذه الأنواع ». العمدة، ١/٣٦٥ .

(٦) المبر ّد: الكامل، ٣/١٠٧٥ وراجع أيض ًا المرزباني: الموشح، ص١٥٩– ١٦٠ . والأغاني، ط دار الثقافة– بيروت، ١٩٥٥، ٨/٥٩.

وبالمثل أيطعًيب على أبي الطيّب أن يورد في مستهلّ قصيدة كان قد توجّه بها إلى كافور لإخشيديّ قوله:

ى بك داءً أن ترى الموت شافيًا   سبُ المنايا أن يكنّ أمانيا(١)

فعلى الرغم من أنّه أراد في هذا البيت أن يخاطب نفسه لا كافورًا إلاّ أنّ العيب قد لحق به من باب وجوب التأدّب للملوك، وضرورة مراعاة حسن السياسة في الابتداء حال مخاطبتهم.

وإذا كانتبعض الأشعار قد انتقدت من باب عدم موافقتها لحال مخاطبيها، فإنّ في المقابل شعراء استطاعوا أن يجعلوا من موافقة أشعارهم لحال المخاطبين بها حجةً يردون بها ما قد يوجَّه إليهم من انتقادات، أو ما قد يؤخذ على أشعارهم من ملاحظاتو عيوب، فمن ذلك مايرويه صاحب "الأغاني" عن بشار بن برد إذ قيل له: «إنّك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت، فقال: فلك؟ قيل: بينما تقول شعرًا تثير به النقع وتخلع به القلوب مثل قولك:

ذا ماغضبنا غضبةً مضريةً   نا حجابَ الشمسِ أو تمطر الدما
اأعرنا سيّدًا من قبيلةٍ   ى منبرٍ صلّى علينا وسلّما

تقول:

ابةُ ربّةُ البيتِ   بُّ الخلَّ في الزيتِ
ا عشرُ دجاجاتٍ   كٌ حسنُ الصوتِ

فقال: لكلّ وجهٍ وموضع، فالقول الأوّل جدٌّ، وهذا قلته في ربابة جاريتي... [وهو] عندها من قولي أحسن من" قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل"، عندك »(٢). فقد فطن بشّار إلى ما به يحوز شعره القبول والاستحسان، وأدرك أنّ مفتاح الوصول إلى متلقّيه إنّما يكمن في الإتيان بما يتوافق مع سمات من يخاطب، وأبعاد شخصيّته النفسيّة والثقافيّة، والإطار الاجتماعيّ الذي هو فيه.

ولعلّنا نبالغ إذا قلنا إنّ طبيعة المتلقّي وحاله، ومتطلّبات المقام الذي يتنزل الكلام فيه تكاد تكون حاضرةً في كلجوانب النصّ، ومتدخّلة في توجيه بنيته هذه الوجهة أو تلك. ولا يقتصر الأمر على تحديد المعاني وانتقاء الألفاظ تبعًا لحال المتلقّي ومنزلته الاجتماعيّة والثقافيّة، بل إنّ ذلك يمتدّ أيضًا ليحدّد مسار النصّ إيجازًإطنابًا، غموضًا أو وضوحًا، تلميحًا أو تصريحًا. وهذا ماأكّده ابن قتيبة إذ تحدث عن مذاهب العرب وافتتانها بالأساليب فقال: فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلامًا في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأتِ به من وادٍ واحد، بل يفتنّ فيختصر تارةً إرادة التخفيف، ويطيل تارةً إرادة الإفهام،

---

(١) ابن رشيق: العمدة، ٣٩٤/١.

(٢) أبو الفرج الأصفهاني، ١٥٦/٣.

ويكرّر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتّى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتّى يفهم بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء، ويكنّي عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدْر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام »(١).

والواقع أن المقام يطول بنا إذا أردنا أن نفصّل القول في كلّ الجوانب التي أشار إليها ابن قتيبة في مقولته هذه، إلاّ أننا سنحاول أن نتابع بعضًا من الآراء حول الجانب الأوّل الذي أشار إليه ابن قتيبة، وهو جانب "الاختصار والإطالة" حسب تعبيره هنا، أو "الإيجاز والإطناب" حسب تعبير أكثر البلاغيّين، بدءًا من الجاحظ الذي كان قد أكّد أنّ « للإطالة موضعًا وليس ذلك بخطل، وللإقلال موضعًا وليس ذلك عن عجز »(٢). وجاء ابن قتيبة بعده ليورد تعليقًا على نصيحة إبرويز لكاتبه بأن يوجز في الكلام قوله: « وهذا ليس بمحمودٍ في كلّ موضع، ولا بمختارٍ في كلّ كتاب، بل لكلّ مقام مقال، ولو كان الإيجاز محمودًا لجرّده الله تعالى في القرآن، ولم يفعل الله ذلك..»(٣). وتتوالى بعد ذلك أقوال البلاغيّين وآراؤهم في هذه المسألة، وجلّها يتمحور حول الرأي ذاته، ولعلّ من أبرزها قول العسكريّ: « فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه، فمن أزال التدبير عن جهته، واستعمل الإطناب في موضع الإيجاز، [أو] الإيجاز في موضع الإطناب فقد أخطأ »(٤)، فالإيجاز والإطناب – كما هو واضح – مسألةٌ نسبيّة متغايرة بتغاير حال المتلقّي، ومتفاوتةٌ بتفاوت المقام وهذا ما أكّده السكّاكيّ منتهيًا إلى أنّ « الإيجاز والإطناب، لكونهما نسبيّين – لا يتيسّر الكلام فيهما إلاّ بترك التحقيق، والبناء على شيء عرفيٍّ »(٥)، ولا ريب أنّ ما ينطبق على هاتين الخصيصتين الأسلوبيتين ينسحب على بقيّة الأساليب، إذ إنّ « ارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول، وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به، وهذا ما نسمّيه مقتضى الحال »(٦).

والواقع أنّنا إذا أردنا أن نبسط القول فيما يتعلّق بمقتضى الحال والمقام في الدرس البلاغيّ، وأن نمضي في استعراض المزيد من المسائل والقضايا التي تندرج ضمن هذا الإطار، وما يتفرّع عن ذلك من آراء وأفكار، فقد يكون علينا حينها أن نأتي على معظم مباحث البلاغة، إن لم نقل كلها؛ إذ إنّ الرقعة التي تغطّيها هذه المسألة تكاد تنبسط على مساحة الدرس البلاغيّ

---

(١) تأويل مشكل القرآن، شرح وتحقيق: السيّد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربيّة، عيسى البابي الحلبيّ، د.ت، ص١٠- ١١.

(٢) الحيوان، ٩٣/١، وراجع أيضًا البيان والتبيين، ١٠٥/١.

(٣) أدب الكاتب، ص١٥-١٦.

(٤) الصناعتين، ص١٩٠.

(٥) مفتاح العلوم، ص١٢٠.

(٦) المصدر السابق، ص٧٣.

بأكمله، وتكاد تلوح في معظم جوانبه وقضاياه، ولهذا فإنّا نؤثر أن نكتفي بما أوردناه من نقاط في هذا الشأن حتّى الآن، ولكنّنا نظراً للأهميّة الكبيرة التي حظيت بها هذه المسألة في الدرس البلاغي سنجيز لأنفسنا هنا أن نرتدّ قليلاً إلى الدرس الأسلوبيّ لنرى إن كانت الأسلوبيّة تلتفت إلى هذا الجانب أو تبحث فيه.

وقد يستطيع المرء، إن حاول أن يستعرض جملةً ممّا كتب في الدرس الأسلوبيّ أو ما كتب حوله، أن يرى أنّ ما تبحثه البلاغة تحت عنوان "مقتضى الحال" يشار إليه في الأسلوبيّة تحت عنوان "الموقف"، وربّما كان شكري عيّاد هو أوّل من أشار إلى ذلك، وقد تابعه في ذلك كثيرٌ من الدارسين(١) ويرى عيّاد أنّنا نستطيع أن نترجم مصطلحَي "مقتضى الحال" و "الموقف" كليهما "بظروف القول" إلّا أنّ ثمّة اختلافٌ أساسيٌّ بين كليهما في المنظور البلاغيّ والأسلوبيّ، فكلٌّ من البلاغة والأسلوبيّة تفترض أنّ هناك طرقاً متعدّدة للتعبير عن المعنى المراد، وأنّ القائل يختار منها ما يبدو أكثر مناسبة لمقام الكلام وسياقه بشكل عامّ، فيراعي الأبعاد المختلفة لذلك سعياً إلى إيصال ما يريد إلى سامعه أو قارئه بطريقةٍ مقنعة ومؤثّرة(٢) إلاّ أنّ الفارق الأساسيّ بين "مقتضى الحال" و "الموقف"–حسبما يشير عيّاد هو أنّ الحالة العقليّة للمخاطَب كانت تعدّ أهمّ عنصر يُعنى به البلاغيّون عندما يدرسون ظروف القول وذلك بحكم نشوء البلاغة في ظلّ سيادة المنطق، في حين كانت المادّة الأدبيّة قد فرضت عليهم في كثير من الأحيان، الاهتمام بالحالة الوجدانيّة للمخاطب والمتكلم، على حين نشأت الأسلوبيّة في وقتٍ كان فيه علم النفس قد دخل إلى شتّى مجالات الحياة، وغدت العناية بالجانب الوجدانيّ للإنسان تفوق العناية بالجانب العقليّ، فكان "الموقف" أشدّ تعقيداً من مقتضى الحال، إذ أصبح يُعنى لا بالعوامل الخارجيّة التي تحيط بالقول فحسب، بل بالعوامل الفرديّة التي ترتبط بشخصيّة القائل أو مزاجه أيضاً، إضافة إلى موقفه هو ممّن يخاطبه في لحظة القول(٣).

وإذا صحّ ما يشير إليه عيّاد بخصوص "الموقف" في الأسلوبيّة، فإنّ ما أشار إليه بخصوص "مقتضى الحال" يبدو قابلاً للنقاش والمساءلة، ذلك أنّ العودة إلى المصنّفات البلاغيّة تثبت وبقوّة حضور الحالة الوجدانيّة أو النفسيّة للمخاطَب إلى جانب حالته العقليّة، بل لعلّنا نزعم أنّها تأتي مقدّمة عليها أيضاً، والشواهد التي تؤكّد ذلك كثيرة انطلاقاً من الجاحظ

---

(١) ينظر: مدخل إلى علم الأسلوب، ص٤٣ وراجع سليمان، فتح الله: الأسلوبيّة، ص٢٨. وناظم، حسن: البنى الأسلوبيّة، ص١٨–١٩ وأبو العدوس. يوسف: الأسلوبيّة، ص٨١. والعجيمي، محمد الناصر: النقد العربيّ الحديث ومدارس النقد الغربيّة، ص٤٥٩– ٤٦٠.

(٢) ينظر: مدخل إلى علم الأسلوب، ص٤٣.

(٣) ينظر: المصدر السابق، ص٤٣– ٤٧.

الذي يوصي القائل من المبدع بألاّ يلقي كلامه إلاّ بعد أن يأنس لدى متلقّيه استعدادًا نفسيًّا لسماع ما يلقى عليه، ورغبةً في الإنصات إليه، وذلك إذ يروي قول أحدهم: « لا تطعم طعامك من لا يشتهيه »(١) ويفسّره بقوله: أي «لا تُقبِل بحديثك على من لا يُقبِل عليه بوجهه »(٢) وكما هو بيّن تبدو الحالة الوجدانية للمخاطَب – حسبما يشير الجاحظ– هي الفيصل في إلقاء الكلام أو عدم إلقائه، ولهذا نجده يعمل على إمداد المتكلّم بمؤشّرات معيّنة تتبدّى لدى سامعه ويستطيع المتكلّم حال التنبُّه لها ومراقبتها أن يدرك درجة القبول النفسي لدى سامعه، وأنسه لسماع المزيد، وينقل في هذا الإطار قول عبد الله بن مسعود «حدّث الناس ما حدَجوك بأبصارهم، وأذِنوا لك بأسماعهم، ولحظوك بأبصارهم، وإذا رأيت منهم فترةً فأمسِك »(٣). ولا يكتفي الجاحظ بهذا، بل يلحّ على مضمون العبارة الأخيرة في مقولة ابن مسعود فيردفها بقوله نقلاً عن بعض الحكماء: «من لم ينشط لحديثك فارفع عنه مؤونة الاستماع منك»(٤).

ولا ينفرد الجاحظ وحده بالإلحاح على وجوب الانطلاق من الحالة النفسيّة للمخاطَب، وجعلها العماد في المبادرة إلى القول، بل إنّنا نجد ابن وهب أيضًا ينصح القائل بأن يتحرّى ذلك « فيعرف أوقات الكلام وأوقات السكوت فإنّه متى أتى [غيره] بكلام في وقته، أُنجِحت طِلبته، وعَظُمت في الصواب منزلته، ولذلك ترى من له الحاجة إلى الرئيس يرقب وقتًا يراه فيه نشيطًا فيكلّمه في حاجته، فيكون يسير القول منه في ذلك الوقت أُنجِحًا، ومتى عجّل وكلّمه وهو ضيّق الصدر أو مشغول ببعض الأمر كان ذلك سبب حرمانه، وتعذّر قضاء حاجته »(٥). وقد لا نحتاج إلى مزيد إضافة في هذا الشأن إذ يكفي أن نحيل على مجمل ما أسلفنا في الحديث عن المتلقّي حتى الآن ليرى أحدنا كيف تشكّل الحالة الوجدانيّة والنفسيّة للمخاطَب قطب الرحى في معظم عرضنا له، وكيف يتردّد صداها بشكلٍ واضح في عبارات البلاغيّين من مثل "هزّ النفوس وحرّك الطباع، يشجي ويطرب، يورث الأريحيّة..."

وإذا كانت البلاغة قد وسمت بالاحتفاء بالحالة العقليّة للمخاطَب والسعي لإقناعه في المقام الأوّل بناءً على ما تردّد في مصنّفاتها من تقسيم لحال المخاطَبين الذين يُلقى إليهم أيّ خبر وفق أصناف ثلاثة هي: مخاطَب خالي الذهن، وآخر شاكّ متردّد، وثالث منكِر، داعيةً إلى الإعلاء من درجة التأكيد في الكلام تبعًا للحالة الذهنيّة التي يكون عليها المخاطَب وفق الترتيب الذي

---

(١) البيان والتبيين، ١/١٠٣.

(٢) المصدر السابق، ١/١٠٤.

(٣) البيان والتبيين ١/١٠٤.

(٤) المصدر السابق، ص١٠٥.

(٥) البرهان في وجوه البيان، ص٢٥٥– ٢٥٦.

أشرنا إليها(١)، الخبر يتراوح بين ابتدائي ّ ، وطلبي ّ ، وا ٕنكاري ّ حت ّى وجدنا من الباحثين من يرى أن ّ « العلاقة بين المتكلّم والمخاطَب في البلاغة كانت تتضم ّن غالب ًا قد ْر ً ا من الات ّهام والإنكار، وأن(٢) ّ اللغة التي هي على الدوام علاقة بين طرفَين حقيقيَّين أو متوه ّم َين، بدت في إطار البلاغة أكثر ميلاً إلى صياغة حاد ّة لهذه العلاقة تقوم في الغالب على افتراض وجود مخاطَب ينكر أو يد ّعي الإنكار، فيكون الالتجاء إلى التوكيد لإزالة الشكوك أو دفع الشبهات(٣)، بمعنى أن ّ التوكيد يأتي أو ّلاً وآخرًا لغاية عقلي ّة ذهني ّة بحتة تنحصر في موقف المخاطَب من الكلام تصديق ًا وتكذيب ًا، إذا الأمر كذلك للوهلة الأولى، فرب ّما كان للتأمُّل المتأن ّي أن يوصلنا إلى خلاف ذلك، وأن يؤكّد أن ّ الحاجة النفسي ّة للتوكيد كثير ً ا ما تأتي في الدرس البلاغي ّ جنب ً ا إلى جنب مع الحاجة العقلي ّة التي تستدعي ذلك. وقد أشار تم ّام حس ّان إلى هذا إذ رأى أن ّ «مم ّ ا استأثر به علماء المعاني دون النحاة كلامهم في بعض الدلالات النفسي ّة والعقلي ّة...» وأضاف: « فالتوكيد – كما يشير عبد القاهر" إن ّما يحسن إذا كان للمخاطب ظن ٌّ على خلاف حكمك، وله تشو ّف في الوصول إلى الحقيقة "»(٤)، ولعل ّ مقولة عبد القاهر التي يرويها حس ّان لا تحتاج إلى مزيد بيان، فهي تجعل للتوكيد بعد َين اثنين؛ الأو ّل عقلي ٌّ مرد ّه إلى "الظن ّ "، والثاني نفسي ٌّ مرد ّه إلى "التشو ّف" حسب تعبيره، بل إن ّنا إذ نستخدم التوكيد لإزالة الشكوك، وا ٕماطة الشبهات عم ّ ا نحن بصدد الإخبار عنه، نحاول في المقام الأول أن نعمل على تمكين الشيء في النفس وتقويته فيها(٥).

---

(١) والخبر الذي يرويه الأنباري ّ عم ّ ا دار من حوار بين الكندي المتفلسف وأبي العباس في هذا الشأن مشهور مكرور في أغلب مصن ّفات البلاغة. راجع مثلاً عبد القاهر الجرجاني ّ : دلائل الإعجاز، ص٣١٥.

(٢) ناصف، مصطفى: مسؤولي ّة التأويل، ط١، دار السلام – القاهرة، ٢٠٠٤، ص١٦٦.

(٣) ينظر: ناصف، مصطفى: اللغة بين البلاغة والأسلوبي ّة، ص٦٦–٦٨. ويعزف ناصف على هذا الوتر في مواضع عد ّة من كتابه المذكور. راجع مثلاً ص٢٢–٢٣، ٢٨، ٦٩–٧٠، ٩٣–٩٤، ١٠٢–١٠٣، ١٠٩–١١٠، ٢٢٣ وراجع أيض ً ا اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، ص١٤٦.

(٤) الأصول؛ دراسة إبستيمولوجي ّة للفكر اللغوي ّ عند العرب، ط عالم الكتب– القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٣١٨. عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة، ص٢٢٣ إذ يشير إلى قريب من ذلك، ويقف على ما يقد ّمه عبد القاهر من تعليق على أحد الأبيات معلّلاً التشكيل الصياغي ّ فيه على نحو معي ّن دون آخر بالحاجة النفسي ّة للمتلق ّي، والتي استدعت هذا التشكيل دون غيره.

(٥) ينظر: حس ّان، تم ّام: الأصول، ص٣١٨، نقلاً عن كتاب علوم البلاغة: للمراغي، ص٥٥.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد تحدّث البلاغيّون طويلاً عمّا أسموه « خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر »(١)، مثل إنزال العالم بفحوى الخبر منزلة الجاهل، أو إنزال غير السائل منزلة السائل، وذلك لاعتبارات يلحظها المتكلّم، ولو كانت هذه الاعتبارات اعتبارات عقليّة محضة لبدا ذلك غير مقبول بل لعلّه مردود أيضًا، ومن ثمّ فإن "الاعتبارات" التي يشير إليها البلاغيّون، والتي تجعل الكلام يجري على خلاف مقتضى الظاهر تبدو اعتبارات نفسيّة في الدرجة الأولى، وقد نجد إشارة إلى ذلك عند السكّاكي الذي يرى أنّ ذلك « متى وقع عند النظّار موقعه استهشّ الأنفس، وأنق الأسماع، وهزّ القرائح، ونشّط الأذهان »(٢)، بل إنّ من الباحثين من وجد فيما استشهد به السكّاكي على إخراج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر ما يجعل الحال لا تتّسع فحسب لتغطّي زاوية غير زاوية التصديق والتكذيب، بل تنتقل أيضًا – أي الحال – ليصبح صاحبها المتكلّم لا السامع، وذلك إذ يتحدّث عن المسلك الذي سلكه بشار بن برد في إخراج الكلام لا على مقتضى الظاهر في رائيّته:

ـرا صـــاحبيّ قبـــلَ الهجيـــرِ ذاكَ جـــاحَ ـــي التبكيـــرِ

موضحًا أنّ الحال التي اقتضت إخراج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر باستخدام التوكيد في بيت بشار هي حاله هو، وليست حال سامعه(٣).

ولعلّنا نستطيع بعد هذا أن نرى أنّ الحالة الوجدانيّة والجانب النفسيّ للمتلقّي لا يبدوان أقلّ أهميّة من الحالة العقليّة والجانب الذهنيّ لديه في إطار ما تقدّمه البلاغة تحت عنوان "مقتضى الحال"، كما أنّ الأمر لا يقتصر على حال المخاطَب وحده، بل تحظى حال المتكلّم أيضًا بجانبٍ من الاهتمام في هذا الإطار، ومن ثمّ يزداد التقارب بين "مقتضى الحال" في الدرس البلاغيّ وفق هذا المنظور، و "الموقف" في الدرس الأسلوبيّ ضمن الرؤية التي قدّمها عيّاد في هذا المجال.

بقي أن نشير أخيرًا في هذا الشأن إلى ما ذهب إليه صلاح فضل الذي رأى إمكانيّة الربط بين التداوليّة بوصفها « العلم الذي يُعنى بالشروط اللازمة لجعل الأقوال اللغويّة مقبولة وناجحة في الموقف التواصليّ الذي يتحدّث فيه المتكلّم »(٤)، ومبحث "مقتضى الحال" في الدرس البلاغيّ، فمفهوم التداوليّة هذا يأتي حسب رأيه ليغطّي بطريقةٍ منهجيّة منظّمة المساحة التي كان

---

(١) للتوسع حول ذلك راجع حسين، عبد القادر: فنّ البلاغة، ط٢، عالم الكتب- بيروت، ١٩٨٤، ص٢٦٥- ٣٢٥.

(٢) مفتاح العلوم، ص٧٥.

(٣) ينظر: عبد المجيد، جميل: البلاغة والاتّصال، ص٥١-٥٢.

(٤) بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص٢٦، وللتوسّع حول مفهوم التداوليّة راجع عناني، محمّد: المصطلحات الأدبيّة الحديثة، ص٧٦-٧٨، وكوّاز، محمد كريم: البلاغة والنقد، ص٢٧٩- ٢٨٠.

يشار إليها في البلاغة بعبارة "مقتضى الحال"؛ إذ هي -أي التداولية- تُعنى ببحث العلاقة بين أفعال القول ومقتضيات المواقف الخاصة به، وبعبارة أخرى بين النص والسياق[(١)].

- المتلقّي بين الاستهلاك والإنتاج - بين السلب والإيجاب:

إذا كان للمتلقّي حضور قويٌّ في ذهن المبدع إذ هو ينتج نصّه فيعمل فيه فكره محاولاً قدْر الطاقة شحن كلامه بما يؤهّله لأن يكون محطّ قبول واستحسان لدى سامعه أو قارئه، وإذا كانت خيوط النص من ثمّ تتحرّك في الغالب بما يخدم ذلك ويتواءم معه، وإذا كان الأمر كذلك حتّى في إنتاج النص من قِبَل المبدع، وتشكيله لبنيته إلى أن يصل إلى متلقّيه، فما هي أبعاد هذا التلقّي عند القارئ أو السامع، وأين تنتهي حدوده؟ وهل بدا التلقّي في صورة واحدة على الدوام؟ كان للتلقّيه وجهٌ واحدٌ ولون واحد في الدرس البلاغي أم أنّنا نستطيع أن نرى غير ذلك؟

الواقع أنّ الدرس البلاغي قد يغري في جانب كبير ممّا قدّمه بالمسارعة إلى القول إنّ «العلاقة بين المُنتَج والمتلقّي تبدو في جملتها علاقةً ذات اتّجاه واحد تتحرّك من الأول إلى الثاني دون أن تنطوي في الأعمّ الأغلب على حركة معاكسة من القارئ إلى النص»[(٢)]، وعليه فإنّ الصورة التي ترتسم للمتلقّي في هذا الدرس هي في كثير من الأحيان صور المتلقّي السلبيّ المُستهلِك إن جاز التعبير، والذي تقف حدود تلقّيه عند الإصغاء والفهم والتأثّر بما يسمع أو يقرأ، ومن ثمّ قبول النص والحكم له أو رفضه والحكم عليه تبعًا لذلك. إلاّ أنّ إطلاق هذا الحكم على عواهنه وبلا قيود ينطوي على قدْرٍ كبير من الإجحاف في حقّ البلاغة، ذلك أنّنا نقف على نصوص عدّة في الدرس البلاغي يبدو فيها المتلقّي مدعوًّا إلى إنعام النظر، وإسقاط الرؤى على ما يقرأ أو يسمع، بل إنّنا نقف على دعواتٍ صريحة للمبدع بأن يودع في نصّه ما يشحذ قوى المتلقّي، ويحفّز نشاطه، ويدفعه للتحرُّك مع بنية النص بما يسهم في إكمال أُطُرها، وتحديد معالمها، واكتشاف المناطق التي قد تبدو غامضة فيها.

وقد نبدو متعجّلين إذ نسوق هذه النتائج بلا مقدّمات تمهّد، أو دلائل ونصوص تثبت وتبرّر، إلاّ أنّنا ندرك أنّ الجانب الأوّل من نتائجنا ربّما بدا مُعلَّلاً من خلال مجمل ما أتينا به في الحديث عن حضور المتلقّي ومكانته في الدرس البلاغي. وإذا كنّا قد أفضنا فيما عرضنا له إذ ذاك فربّما نجد في ذلك ما يغنينا عن الشرح والإطالة فيما نحن فيه هنا، فمعظم ما أوردناه يضعنا أمام الوجه الأوّل للتلقّي، ويرسم الجزء الأكبر من معالم الصورة التي يتشكّل المتلقّي في إطارها

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٤-٢٥ بتصرّف يسير، وراجع أيضًا ص١٢٣- ١٢٤.

(٢) عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة، ص٣٤ بتصرّف.

ضمن منظور الدرس البلاغي. ذلك أن أغلب ما قد وقفنا عليه يشير إلى أن الاهتمام الكبير الذي حظي به المتلقي في الدرس البلاغي ظل منوطًا في الغالب بالنظر إليه على أنه مستقبل فحسب للنص الذي يسمع أو يقرأ، ولا يطالب بأكثر من قبول النص أو رده، ومن ثم فإن الكثير من ظواهر النص وقضاياه كان ينبغي أن تُبحث وتُعالج في إطار ما يقود إلى جعل النص أكثر قبولاً لدى متلقيه وأكثر قربًا من نفسه وعقله بعيدًا عما قد يتعارض مع ذلك أو يتنافى معه.

ولعلنا لا نخطئ إذ نرى أنفسنا هنا في غنى عن بسط القول في هذا الشأن أو طرق المزيد من مباحث الدرس البلاغي والنظر فيما اشتملت عليه من توجيهات ونصائح وإرشادات تصب في الإطار ذاته، وتسعى إلى إقناع المتلقي وإمتاعه في المقام الأول، بعيدًا عما قد يكد فكره أو يجهد نفسه في الغوص وراء أبعاد النص، واستجلاء غوامضه وخفاياه، إلا أننا نؤثر أن نضيف إلى ما أسلفنا سابقًا وقفة مختصرة عند أحد المطالب التي شكّل ترددها خطًّا واضحًا في الدرس البلاغي والنقدي حتى عُدّت في كثير من الأحيان من أسس البلاغة والبيان، ومعايير لجودة الأسلوب وحسن الكلام، ونريد هنا "مطلب الوضوح" الذي كثيرًا ما طالب به البلاغيون بغية الإفهام والبعد عن الغموض والالتباس الذي قد يُبعد المتلقي ويحول دون تفاعله مع النص.

وربما لا نبالغ إذا قلنا إن هذا المطلب يكاد يكون ظاهرة عامة تتراءى على امتداد الدرس البلاغي، وتظهر في الكثير من مباحثه مندرجة في زمرة المقاييس الأولى التي قد يؤدي افتقاد الكلام لها إلى تجريده من صفة البلاغة، وعده بعيدًا عن حسن الأداء، وذلك بدءًا من صحيفة بشر بن المعتمر الذي أوصى القائل أو المتكلم الذي يريد لكلامه أن يحوز سمة البلاغة، ولخطابه أن ينال الرضا والقبول بأن يجعل «معناه ظاهرًا مكشوفًا، وقريبًا معروفًا»[1] مردفًا ذلك بما يمعن في التأكيد على مطلب الإيضاح في قوله: «فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، إلى أن تُفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف على الدهماء، ولا تجفو على الأكفاء، فأنت البليغ التام»[2].

وإذا كان بشر قد جعل جلاء المعنى ووضوحه على النحو الذي أشار إليه سمة لازمة لكل كلام بليغ، فقد حاول الجاحظ أن يوضح الطريق الموصلة إلى هذا المعنى الظاهر المكشوف، والمسالك التي تؤدي إليه إذ وضع معيارًا يضبط درجة جلاء المعنى وقدرة منشئه على إصابته والإفصاح عنه يقول: «...على قدر وضوح الدلالة، وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور،

---

(١) البيان والتبيين، ١/١٣٦.

(٢) المصدر السابق، ١/١٣٦.

كان أنفع وأنجع »[١]. وبهذا يغدو البيان عند الجاحظ اسمًا جامعًا لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتّى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنًا ما كان ذلك البيان، ومن أيّ جنس كان الدليل، لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنّما هو الفهم والإفهام، فبأيّ شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضوع »[٢].

فقد جعل الجاحظ صفة البيان مرتبطة بوضوح المعنى، وبكلّ ما من شأنه أن يوظّف في النصّ الجاحظي لإظهاره وإبرازه وجعله أكثر جلاءً عند متلقّيه، ذلك أنّه كان قد نظر إلى العلاقة بين القائل والسامع، علاقةً بين مُفهِم ومتفهِّم، ورأى من ثمّ أنّ مناط النجاح فيها يظلّ وقفًا على مدى قدرة الأوّل في توجيه النصّ والتعامل مع أدواته بما يقود في الدرجة الأولى إلى إفهام متلقّيه وإيصال المعنى إليه في أوضح الصور وأكثرها جلاءً. فدور القارئ أو السامع لا يعدو كما أسلفنا دور المستهلِك للنصّ الذي تقتصر مهمّته على حسن الاستماع والفهم، ومن ثمّ التقبُّل أو عدم التقبُّل، وهذا ما يجعل وظيفة الفهم والإفهام تبرز حسب صمّود بوصفها وظيفةً أساسيّة لكلّ فعل لغويّ، وهذا ما يلحّ الجاحظ وغيره على ضرورة الإيفاء بمتطلّباتها، وتغدو مقياسًا تحدّد على أساسه قيمة الأساليب، ويرى صمّود في هذا الصدد أنّ الموقف الصارم الذي يتّخذه الجاحظ من الغريب في كثير من الأحيان، وكذلك تشدُّده على شعراء الصنعة، وسخريته من علماء اللغة لفرط شغفهم بالغريب النادر، إنّما هي أمور لا تنفصل عن دفاعه عن الفهم والإفهام الذي تولّدت عنه أغلب مقاييس الجاحظ الأسلوبيّة[٣]. بل إنّ بعض تعريفات البلاغة التي ينقلها الجاحظ عن غيره كثيرًا ما تقتصر على هذا الجانب، وتكتفي به معيارًا لجودة الكلام وتسنمه أعلى المراتب. وهو لا يخفي إعجابه بسداد نظر أصحابها وإصابتهم الهدف[٤].

ومن ثمّ فلا غرابة أن يقرّر الجاحظ أن « لا خير في كلام لا يدلّ على معناك، ولا يشير إلى مغزاك وإلى العمود الذي قصدت، والغرض الذي إليه نزعت »[٥]، وأن يرى في المقابل أنّ

---

(١) المصدر السابق، ١/٧٥.

(٢) المصدر السابق، ١/٧٦.

(٣) يُنظر: التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٥٧٤، وللمزيد حول الفكرة ذاتها راجع ص١٨٧، ١٩٤، ٢٥٦، ٢٦٠– ٢٦١– ٤٥٥، ٥٩٤.

(٤) المصدر السابق، ص١٩٦. وممّا يذكر هنا ما يرويه الجاحظ عن أحدهم قوله: «يكفي من حظّ البلاغة ألاّ يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع » ويعلّق على هذا الرأي بقوله: «أمّا أنا فأستحسن هذا القول جدًّا». البيان والتبيين، ١/٨٧.

(٥) البيان والتبيين، ١/١١٦.

«اللفظ متى شاكل معناه، وأعرب عن فحواه.وكان سليماً من الفضول، وبريئاً من التعقيد، حُبِّب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول..، [و] أعفى المستمع من كدّ التكلف وأراح [القارئ] من علاج التفهّم »[1]. ولا يحتاج كلام الجاحظ هذا إلى مزيد إضافة أو فضل بيان، ولاسيما أنّ عبارته الأخيرة تكاد تختزل الكثير ممّا يقال، وتضعنا بشكل مباشر وصريح أمام الغاية التي يحوم حولها مجمل ما يشير إليه الجاحظ فيما أوردناه، وهي النأي بالمتلقّي عما قد يرهق فكره أو يكلّفه المشقة والعناء في فهم النصّ واستجلاء معناه.

وتتردّد هذه الفكرة كثيراً في كتب البلاغة ومصنفاتها بعد الجاحظ فنجد العسكريّ يعرّف البلاغة فيرى أنّها «التقرُّب من المعنى البعيد فيفهمه السامع من غير فكر فيه وتدبُّر له »[2]، كما يرفض ابن سنان في الإطار نفسه الالتباس والغموض الذي قد يؤدّي إليه الإيجاز أحياناً إلى حدٍّ يحتاج معه « استنباط [المعنى] إلى طرفٍ من التأمُّل ودقيق الفكر »[3]، فهذا يعدّ في منظوره « عيباً في الكلام ونقداً »[4]، بل إنّ من شروط الفصاحة والبلاغة على حدّ قوله: «أن يكون معنى الكلام واضحاً ظاهراً جليًّا لا يحتاج إلى فكرٍ في استخراجه وتأمُّل لفهمه، سواء كان ذلك الكلام الذي يحتاج إلى فكر منظوماً أو منثوراً »[5]، ومن ثمّ كان حسن البيان عند ابن أبي الإصبع متأدّياً من «إخراج المعنى المراد في أحسن الصور الموضحة له، وإيصاله لفهم المخاطب بأقرب الطرق وأسهلها، لأنّ [ذلك] عين البلاغة »[6].

ولعلّ المستقري لجملة هذه الآراء يستطيع أن يقف بسهولة على الجانب الذي يوحّدها ويصهرها جميعاً في بوتقةٍ واحدة، فكلّها تلحّ على مطلب الوضوح، بل هي جميعاً تنادي بأقصى درجات الوضوح وأعلى مراتب الإبانة للمعنى بما يغني القارئ أو السامع عن التدبُّر والتأمُّل وإعمال الفكر، بل عن الحدّ الأدنى من ذلك كلّه.

وربّما كان حديث النقّاد والبلاغيّين عن المعاظلة بوصفها إحدى السمات المذمومة في الكلام ممّا يندرج في هذا السياق، من حيث إنّ المعاظلة تؤدّي إلى تعقيد الكلام، وتتطلّب من ثمّ

(١) المصدر السابق، ٢/٨.
(٢) الصناعتين، ص٤٧.
(٣) سرّ الفصاحة، ص٢٤٤.
(٤) المصدر السابق، ص٢٤٤.
(٥) المصدر السابق، ص٢٥٩.
(٦) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمّد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة، لجنة إحياء التراث الإسلامي الجمهوريّة العربيّة المتّحدة، ص٤٩٠.

مزيداً من إعمال الفكر في طلب المعنى والوصول إلى الدلالة المقصودة. وربّما كان بيت الفرزدق:

وما مثلُهُ في النّاسِ إلا مملَّكاً   أبو أمِّهِ حيٌّ أبوه يقاربُه

ربّما كان هذا البيت من أشهر ما ذُمّ في هذا الباب، ذلك أنّ الفرزدق «لم يرتّب الألفاظ في الذكر على موجب ترتُّب المعاني في الفكر، فكدّ وكدّر، ومنع السامع أن يفهم الغرض إلاّ بأن يقدّم ويؤخّر...»(١) ولا يقتصر الأمر في المطالبة بالبعد عن المعاظلة على النقّاد والبلاغيّين وحدهم، بل إنّ المتلقّي نفسه قد يطالب بذلك ويجعله معياراً في الحكم على القائل وتقييم كلامه، فمن ذلك ما رُوي عن عمر بن الخطّاب في وصف زهير بن أبي سلمى بأنّه أشعر الشعراء معلّلاً حكمه بقوله: « كان لا يعاظل بين القول، ولا يتّبع حوشيّ الكلام [أي غريبه]، ولا يمدح الرجل إلاّ بما فيه »(٢).

والواقع أنّ أغلب مباحث الدرس البلاغيّ تكاد تشير إلى الوضوح بوصفه مؤشّراً في الغالب على جودة الكلام وحسن تأتّي قائله لما يورده فيه. ويكفي أن نستقري ما تقدّمه أغلب المصنّفات البلاغيّة في الحديث عن الأساليب البيانيّة والصور الفنّيّة لنرى أنّ معظم الآراء تكاد تجمع على أنّ الوظيفة الأساسيّة لهذه الأساليب والصور إنّما هي إبراز المعنى وإيصاله للمخاطب في أوضح صورة ممكنة ليكون للخطاب بعد ذلك تأثيره الكبير إقناعاً وإمتاعاً. فالتشبيه الحسن البليغ هو « ما أخرج الأغمض إلى الأظهر فأفاد بياناً »(٣) والاستعارة الحسنة توجب بياناً لا تنوب منابه الحقيقة(٤) إنّما يحسن في التشبيه غالباً « أن يكون أحد الشيئين يشبه الآخر في أكثر صفاته ومعانيه »(٥). « ليبين وجه الشبه بلا كلفة»(٦) كما تحسن الاستعارة في كثير من الأحيان بناءً على ما فيها من تناسبية بين المستعار فيه والمستعار له(٧) لتكون قريبةً من الأفهام والعقول. وفي العموم فإنّ حسن التصوير مرتبطٌ

---

(١) الجرجانيّ، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٢٠- ٢١.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١٣٨/١.

(٣) الرمّاني: النكت في إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمّد خلف ومحمّد زغلول سلاّم، دار المعارف- مصر، د.ت، ص٧٥. وابن رشيق: العمدة، ٤٨٩/١.

(٤) ينظر: الرماني: النكت، ص٨٠-٨٦.

(٥) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ص٢٩٠.

(٦) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشر: أحمد أمين، عبد السلام هارون، ط١، لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة، ١٩٥١، ٩/١.

(٧) ينظر: الآمدي: الموازنة، ٢٥٠/١. والمرزوقي: شرح الحماسة، ٩/١.

بوضوح العلاقة بين طرفَي الصورة المقدّمة حرصًا على سرعة وصول المتلقّي إلى جوهر هذه الصورة، وفهمها، ونأيًا به عمّا قد يعوق ذلك أو يحول دون بلوغه.

ولعلّ في هذا التوجّه الكبير نحو منطقة الوضوح في الكثير من مباحث الدرس البلاغيّ على نحو ما أوضحنا، إضافة إلى الكثير ممّا أوردناه قبل ذلك، ما يرسم كما أشرنا جانبًا كبيرًا من ملامح الصورة التي ارتسمت في أذهان أغلب النقّاد والبلاغيّين عن المتلقّي ودوره إذ يقرأ النصّ أو يسمعه، والتي بدا فيها المتلقّي غالبًا هدفًا للإقناع والإمتاع من خلال تلقّيه للنصّ على نحوٍ يغلب فيه طابع الاستهلاك الذي يقف عند حدود الفهم والتأثّر دون أن يجاوز ذلك إلى مرحلة المشاركة الفاعلة من قِبَله في إتمام بنية النصّ، أو الإسهام في تحديد معناه، واكتشاف غوامضه وخفاياه.

هذا هو الوجه الأكثر ظهورًا للمتلقّي في الدرس البلاغيّ، والصورة الأكثر تكرارًا للتلقّي فيه. على أنّ ذلك لا ينفي وجود وجهٍ آخر للمتلقّي، وصورةٍ أخرى لتلقّيه يُنظر فيها إليه بوصفه محاورًا للنصّ، مدعوًّا لإعمال الفكر والتدبُّر فيه، ومن ثمّ المشاركة الفاعلة في تأويله، والوقوف على أبعاده ومعانيه، وإن ظلّ ذلك في نطاق محدود، وضمن ومضاتٍ قد تبدو قليلةً أو محدودةً مقارنةً بالصورة العامّة التي غلبت في الدرس البلاغيّ.

وإذا كنّا قد حاورنا قضيّة الوضوح والغموض في استجلاء الوجه الأوّل للمتلقّي، وحاولنا أن ندور في فلكها في مسعًى للوقوف على طابع تلقّيه، فإنّنا نؤثر أن نبقى في إطارها بحثًا عن الومضات التي أشرنا إليها، وسعيًا لالتقاط بعض الآراء والنصوص التي قد تبدو ذات صلةٍ من قريبٍ أو بعيد بالوجه الإيجابيّ للمتلقّي، وبالطابع المنتِج لتلقّيه.

وإذا كان الجاحظ قد تحدّث طويلاً عن ظهور المعنى ووضوح الدلالة بوصفهما خصيصتَين أساسيّتين للكلام البليغ والبيان الفصيح، ونقل كذلك الكثير عن غيره في هذا الإطار، داعيًا القائل إلى أن يريح سامع كلامه أو قارئه من كدّ التكلّف وعلاج التفهُّم، فإنّه هو نفسه يتنبّه إلى أنّ النفس الإنسانيّة لا تميل إلى المألوف القريب على الدوام، بل كثيرًا ما تنجذب إلى الغريب النادر، وتستحسن البعيد الغامض، وترى لهما فضلاً ليست تراه فيما هو مألوف وبيّن، فالناس "حسب تعبيره «موكلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى، مِثلُ الذي لهم في الغريب القليل، والنادر الشاذّ»(١).

وقد يبدو كلام الجاحظ هذا أكثر صلةً بما نحن فيه حين نقف على ما به يعلّل الشغف بالغريب النادر، فيرى أنّ الشيء «كلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في

---

(١) البيان والتبيين، ١/٩٠.

الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع »[١]. فالجاحظ يجعل المزيّة الأولى للغريب متأدّيةً من كونه مدعاة لتنبيه الفكر، واستثارة الخيال، ودفع المتلقّي للتفاعل مع الكلام الذي يرد، والتأمُّل في أبعاده وخفاياه.

وربّما بدا ابن طباطبا أكثر وضوحاً وتدقيقاً في الإشارة إلى الدور الفاعل الذي يتوجّب على المتلقّي أن يؤدّيه في استنطاق النصّ واستخراج دفائنه ومكنوناته إذ نراه يجعل ابتهاج السامع بما يرد عليه في الأشعار من أمورٍ قد عرفها طبعه، وقبلها فهمه مرحلةً أولى تستتبع بالضرورة مرحلة ثانية عند هذا السامع « يثار [فيها] مكان دفيناً، ويبرز مكان مكنوناً، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكّن من وجدانه- [أي الدفين والمكنون]- بعد العناء في نشدانه »[٢].

ولعلّ أبرز ما يستوقفنا في كلام ابن طباطبا هذا هو العبارة الأخيرة التي يشير فيها إلى أنّ أبعاد النصّ الدفينة يتطلّب من المتلقّي جهداً موفوراً وسعياً حثيثًا أو "عناء"، على حدّ تعبيره في استدعاء هذه الأبعاد أو "نشدانها". ومن ثمّ فلا غرابة أن يستحسن ابن طباطبا في المعاني الشعريّة التعريض الخفيّ الذي يكون لخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه، فموقع [هذا] عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها »[٣].

وبالطبع فإنّ الاحتفاء بوجود بعض من الغموض وشيءٍ من التعريض، وجعل ذلك مقدّماً على الوضوح والتصريح ليس إلاّ إقراراً بالمشاركة الإنتاجيّة الفعّالة التي يروق للمتلقّي أن يقدّمها إذ يجد في النصّ غلالة الغموض هذه تغلّف المعاني وتلفّ أجواء النصّ، ومن هنا نستطيع أن نفهم لمَ اختار ابن طباطبا "الفهم الثاقب"[٤] أي الفهم ليكون عيار الشعر والحَكَم له أو عليه.

ونقف عند القاضي الجرجانيّ على مهلٍ في هذا الإطار، وإن كنّا قد نُفاجأ إذا نظرنا إلى المقام الذي يورد فيه ذلك. فالقاضي الجرجانيّ يتحدّث عمّا يسمّيه المختل المعيب والفاسد المضطّرب من الشعر فيرى أنّ له وجهين يجعل الثاني منهما الغامض ويقول: «... والآخر غامضٌ يوصل إلى بعضه بالرواية، ويوقف على بعضٍ بالدراية، ويحتاج في كثير منه إلى دقّة الفطنة، وصفاء القريحة، ولطف الفكر، وبعد الغوص، ملاك ذلك كلّه، وتمامه الجامع له، والزمام عليه صحّة الطبع، وإدمان الرياضة، فإذا اجتمعا أمران لهما في شخصٍ فقصّرا عن إيصال صاحبهما عن غايته، ورضيا له بدون نهايته »[٥].

---

(١) المصدر السابق، ١/٨٩- ٩٠.

(٢) عيار الشعر، ص٢٠٢.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٤.

(٤) المصدر السابق، ص١٩وراجع مثل ذلك عند المرزوقي: شر ح الحماسة، ٩/١.

(٥) الوساطة، ص٤١٣.

وبغض النظر عن مدى صواب رأي الجرجاني في مسألة الغموض الشعري أو خطئه في ذلك، فإن ما يهمنا هنا هو كلامه عما به ينجلي هذا الغموض، وعن المقومات التي لابد من توفرها في المتلقي كي يتمكن من إمساك خيوط النص، وامتلاك الأدوات التي بها يستطيع استجلاء الغامض واكتشاف الخافي، فذلك لا يتأتى –حسب رأيه– إلا لمن امتلك ذهنًا فطنًا، وقريحةً صافية، ثم أنعم النظر وأبعد الغوص في مساءلة النص ومحاورته والوقوف على ما ورد فيه مستندًا في ذلك إلى طبع صحيح تعضده مداومة مستمرة على مزاولة هذا النوع من القراءة الفاحصة المتقصدة للنصوص المقاربة والنماذج المشابهة بشكل أو بآخر. ولا ريب أن هذه السمات التي يحشدها القاضي الجرجاني للقارئ أو السامع لا تعكس إلا متلقيًا لا يقنع بالوقوف الجامد أمام ما يقدمه النص، ولا يرتضي الاكتفاء بالظاهر البين فيه، بل يقحم نفسه في أجوائه، ويعمل فكره في تفاصيله، ليُلمَّ بأبعاده، فيكشف ما غمض فيه، ويدرك ما خفي من معانيه.

وإذا كان القاضي الجرجاني قد اتخذ موقفًا معارضًا للغموض في الشعر فأدخل ذلك في باب المختل المعيب، فإن الكثيرين غيره أدركوا الأبعاد الجمالية التي يقود إليها الغموض الفني، والأثر الإيجابي الذي يعود به على عملية التلقي، ثم من عده مقياسًا جماليًّا يؤدي التفريط به إلى إخراج الكلام عن دائرة البلاغة وجعله متصفًا بالرداءة، وهذا ما قرره العسكري إذ رأى أن « ما كان لفظه سهلاً، ومعناه مكشوفًا بينًا، فهو من جملة الرديء المردود »[1].

ولعل أحدًا من البلاغيين لم يُعنَ ببحث ظاهرة الغموض ورصد أبعادها لدى القارئ أو السامع بقدر ما عني بها عبد القاهر الذي نوه في مواطن عدة بالأثر الذي يستتبعه وجود الغموض الفني في الكلام المقروء أو المسموع، والذي يستدعي من قارئه أو سامعه شحذًا للفكر، وإنعامًا للنظر، وقد أشار عبد القاهر إلى ذلك في سياقات متعددة. ففي سياق حديثه عن "علم الفصاحة" الذي يلتصق بالكلام الأدبي يشير عبد القاهر إلى أن هذا العلم ينماز عن العلوم الأخرى التي نجد فيها اللغة أكثر من الإشارة، والتصريح يغلب التلويح، أما في علم الفصاحة فالأمر « بالضد من هذا، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه، وجدت جله أو كله رمزًا ووحيًا، وكنايةً وتعريضًا، وإيماءً إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر وأدق النظر، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض، ولا يصل بها إلى الخفي، حتى كأن بسلاً حرامًا أن تتجلى معانيهم سافرة الأوجه لا نقاب لها، وبادية الصفحة لا حجاب دونها، وحتى كأن الإفصاح بها حرام، وذكرها إلا على سبيل الكناية والتعريض غير سائغ »[2].

---

(١) الصناعتين، ص٦٤.

(٢) دلائل الإعجاز، ص٤٥٥.

فالغموض – كما يشير عبد القاهر – سمةٌ ملازمة للكلام الفنّي وحده بل للعلم الذي يختصّ به أيضًا، ذلك أنّ هذا الكلام وهذا العلم إنّما يحاول أن يستنفر قوى متلقّيه وقدراته الفكريّة والفنية، وأن يدفعه إلى تأويل الغامض، والبحث عن الخافي في مشاركة فعليّة لامناص من القيام بها حال وجود الغموض والإيماء، وانتفاء الوضوح والتصريح. ومن هنا كان من المرفوض، بل ربّما من المحرّم أن تكون المعاني بالغة الظهور، وأن يعبّر عنها بكثير من الوضوح.

ويدور عبدالقاهر حول الفكرة ذاتها إذ يتحدّث عن التمثيل فيقول: «إنّ المعنى إذا أتاك ممثّلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له، والهمّة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد، ومن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف »[١].

وكما هو واضح فقد جعل عبد القاهر ميزة التمثيل كامنة في الغموض الذي يكتنف المعنى، ومنوطةً بالأثر النفسيّ العميق الذي يؤدّيه ذلك الغموض في جعل القارئ أو السامع أكثر تفاعلاً مع النصّ الذي يسمع أو يقرأ إذ يصل إلى المعنى بعد أن يشتدّ احتجابه عنه، ويحوجه إلى إعمال الفكر في طلبه فيشعر بنشوة الوصول إليه[٢]، ولهذا نجد عبد القاهر يورد أمثلةً لهذا النوع من التمثيل معلّقًا عليها بقوله: «فإنّك تعلم على كلّ حال أنّ هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلاّ أن تشقّه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتّى تستأذن عليه، ثمّ ما كلّ فكر يهتدي إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه، ولا كلّ خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كلّ أحد يفلح في شقّ الصدفة، ويكون ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كلّ من دنا من أبواب الملوك فتحت له »[٣].

والحقّ أن عبد القاهر يشير في عباراته الأخيرة هنا إلى مسألة جدّ مهمّة، وهي تفاوت الاستعدادات الفكريّة والثقافيّة وربّما النفسيّة بين متلقٍّ وآخر، واختلاف الأدوات المعرفيّة التي تتحكّم في طريقة التلقّي وتوجّهها بشكلٍ أو بآخر، ومن ثمّ تفاوت أولئك في القدرة على استظهار

---

(١) أسرار البلاغة، ص١٣٩.

(٢) وقد أشار فخر الدين الرازيّ إلى قريب من هذا في معرض حديثه عن الحقيقة والمجاز إذ أورد في سياق ذلك قوله: «وأمّا تلطيف الكلام فهو أنّ النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبقَ لها شوق إليه أصلاً، لأنّ تحصيل الحاصل محال، وإن لم تقف على شيء منه أصلاً لم يحصل لها شوقٌ إليه، فأمّا إذا عرفته من بعض الوجوه دون بعض فإنّ القدْر المعلوم يشوّقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم، فتحصل لها بسبب علمها بالقدْر الذي علِمَتْه لذة، وبسبب حرمانها من الباقي ألم، فتحصل هناك لذّات وآلام متعاقبة، واللذة إذا حصلت عَقِب الألم كانت أقوى وشعور النفس بها أتمّ..». عبد المطلب، محمّد: البلاغة والأسلوبيّة، ص١٧١. نقلاً عن كتاب المحصول في علم الأصول، ١/٢٥١– ٢٥٢.

(٣) أسرار البلاغة، ص١٤١.

المعاني الخفيّة في النصّ واستنباط ما قد يكون كامناً وراء الغامض فيه. وقد نستطيع أن نرى في كلام عبد القاهر ما يشي بأنّه يستحثّ المتلقّي على توسيع معارفه، وشحذ أدواته وتطوير مهاراته على النحو الذي يمكّنه من امتلاك ناصية النصّ والوصول إلى لبّ المراد وراء ما خفي أو غمض فيه، ولعلّه بهذا يذكّرنا بالقارئ الخارق أو المثالي الذي يشار إليه في الدراسات الأسلوبيّة من قِبَل ريفاتير الذي يضفي على هذا القارئ الصفات المعرفيّة و المهارات التي تؤهّله لأن يقدّم من خلال تلقّيه عملاً مُنتجاً يعرف فيه كيف يشقّ الصدف – على حدّ تعبير عبد القاهر – فيبرز الجوهر، ويحسن الاستئذان على العزيز المحتجِب فيهتدي إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه.

والواقع أنّ عبد القاهر قد أشار غير مرّة إلى الدور الفاعل للمتلقّي، والذي يحتّم عليه في كثيرٍ من الأحيان أن يكون على قدْرٍ كبير من رهافة الحسّ ودقّة في التعامل مع خيوط النصّ كيلا يسيء إلى العناصر الجماليّة الدقيقة التي قد يحملها النصّ فيما إذا تلقاها بطريقة سطحيّة ساذجة أو عجلى فيحجب إطلاقاً عن تلقّيها. ففي حديثه عن التشبيه نجده يحدّثنا عن لون من التشبيه يتداخل فيه المشبّه والمشبّه به إلى حدٍّ يوهم ألاّ تشبيه ولا مجاز في الكلام ممثّلاً لذلك ببيتٍ من الشعر، معلّقاً عليه بما يبيّن موطن الجمال والدقّة فيه(١)، ومردفاً ذلك بقوله: « وهذا موضع في غاية اللطف، لا يتبيّن إلاّ إذا كان المتصفّح للكلام حسّاساً، يعرف وحي طبع الشعر، وخفيّ حركته التي هي كالخَلْس، وكمسرى النفس من النفس »(٢).

ولا ينفرد عبد القاهر بالتنبُّه إلى هذه المسألة والإشارة إليها، بل إنّنا نجد السكّاكيّ أيضاً يشير إلى قريبٍ من ذلك في معرض حديثه عن الاعتبارات التي لأجلها يرد المسند إليه في صور متعدّدة وكيفيّات مختلفة فيقول مخاطباً القارئ أو السامع « وجب عليك أيّها الحريص على ازدياد فضلك، المنتصب لاقتداح زناد عقلك، المتفحّص عن تفاصيل المزايا التي بها يقع التفاضل، وينعقد بين البلغاء من شأنها التسابق والتفاضل، أن ترجع إلى فكرك الصائب، وذهنك الثاقب، وخاطرك اليقظان، وانتباهك العجيب الشأن، ناظراً بنور عقلك، و عين بصيرتك في التصفُّح لمقتضيات الأحوال في إيراد المسند إليه على كيفيّات مختلفة، وصور متنافية »(٣).

ويضيف أيضاً «..واعلم أنّ لطائف الاعتبارات المرفوعة لك في هذا الفن... لا تثبتها حقّ إثباتها مالم تمتر بصيرتك في الاستشراف لما هناك أطباء المجهود.مستظهراً في طلعيّتك أن تستشعرها بنفسٍ لك يقظى، وطبعٍ لطيف، مع فهم متسارع، وخاطر معوان، وعقل درّاك »(٤).

---

(١) ينظر: المصدر السابق، ص٣٠٥– ٣٠٦.
(٢) المصدر السابق، ص٣٠٦.
(٣) مفتاح العلوم، ص٧٦.
(٤) المصدر السابق، ص٨٨–٨٩.

فالسلكيّ يطالب المتلقّي -كما هو بيّن- باستنفار كلّ الملكات، واستحضار كلّ المهارات والأدوات التي من شأنها أن تجعل تلقّيه متوازيًا مع متطلّبات النصّ، وقادرًا على فتح مغاليقه، وأن تنأى به عمّا قد يحول دون ذلك ويَصِم هذا التلقّي بالسلبيّة والعجز.

وإذا كنّا قد أشرنا إلى مطلب الوضوح في التشبيه والاستعارة بوصفه أحد المؤشّرات التي تضعنا أمام صورة التلقّي السلبيّ في الدرس البلاغيّ، فإنّنا نشير هنا أيضًا إلى أنّنا نستطيع أن نقف على مؤشّرات أخرى في الإطار نفسه، إلاّ أنّها مؤشّرات تشيد في مقابل تلك الأولى بغموض التشبيه وبُعْد الاستعارة، الأمر الذي يستدعي من المتلقّي مزيدًا من التعمُّق والمثابرة في استخلاص أبعاد الصورة والوقوف على مكمن الشبه بين طرفيها. فالمستقري للتشبيهات – كما يرى عبد القاهر – يستطيع أن يجد أنّ «التباعد بين الشيئين كلّما كان أشد، كانت [التشبيهات] إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى تحدث الأريحيّة أقرب»[١]، وكذلك نجد الاستعارة كثيرًا ما تحسن عندما يكون التشبيه فيها خافيًا «إنّما يتراءى لك بعد أن تخرق إليه، وبعد أن تعمل تأمُّلاً وفكرًا، وبعد أن تغيّر الطريقة، وتخرج عن الحَذْو الأوّل»[٢]. وبالطبع فإنّ هذا اللون من التشبيه والاستعارة لا يخاطب إلاّ متلقّيًا واعيًا يجتهد في طلب المعنى، ويطلق فكره في تتبُّعه، ويحرص على نيله والوصول إليه.

ولعلّنا نستطيع أن نكتفي بما أوردناه حتّى الآن في التدليل على الطابع الإيجابيّ الذي طبع التلقّي في الدرس البلاغيّ في جانب منه، وانعكس في الكثير من النصوص النثريّة التي بدا فيها المتلقّي منتجًا أكثر منه مستهلكًا، ومساهمًا فعّالاً في تحديد أبعاد النصّ، ورسم معالمه وتشكيل بنيته، أكثر منه سامعًا أو قارئًا متعجّلاً يقف تلقّيه عند حدود الفهم والقبول دون أن يجاوز ذلك إلى ما هو أبعد منه وأعمق، ودون أن ينطلق إلى ما من شأنه أن يضفي على عمله سمة الفاعليّة المنتِجة في قراءة النصوص وإغنائها بالوجوه التي تحملها أو تتحمّلها.

يبقى أن نشير إلى نقطةٍ أخيرة نؤثر ألاّ ننهي كلامنا قبل أن ننوّه بها، وهي تنوّع أنماط المتلقّين وتعدُّد نماذجهم في الدرس البلاغيّ؛ بمعنى أنّنا نستطيع أن نجد في مفردات الدرس البلاغيّ ما يشير إلى ما قد سمّي قارئًا مضمرًا أو ضمنيًّا، كما نستطيع أن نلمس تفرقةً واضحة مابين قارئ عامٍّ وآخر خارقٍ أو مثاليّ، وإن كنّا بالطبع لانقف على هذه التسميات الاصطلاحيّة بشكل واضح ومباشر على النحو الذي نجده في الدرس الأسلوبيّ تبعًا لجملة الظروف والعوامل التي رافقت كلاًّ منهما.

---

(١) أسرار البلاغة، ص١٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص٤٧.

وقد نستطيع أن نستند إلى جملة ما أوردناه في التدليل على ما نذهب إليه، فالقارئ الضمني الذي أشار إليه آيزر يبدو حاضرًا في جوانب عدّة يشار إليها في الدرس البلاغي، ولعلّ أبرزها قضية التنقيح والتحكيك بكلّ ما يرتبط بها من استحضار للعناصر التي من شأنها أن تضمن قدرًا أكبر من الرضا والقبول إلى القارئ حال تواصله مع النص، والتي تجعل للقارئ حضورًا ضمنيًّا في ذهن المبدع قبل حضوره فعليًّا على مستوى الوجود الواقعي. أمّا القارئ العامّ أو المجهول[١] كما يسمّيه محمد عبد المطلب فيبدو أنّه الأنموذج الأكثر حضورًا في الدرس البلاغي، ولعلّه يظهر في كثير من الأحيان مرتبطًا بالمنهج المعياري الذي يُعنى بتقنين بعض القوالب التعبيريّة دون تحديد متلقٍّ بعينه على نحو ما نجده في حديث البلاغيّين عمّا يُستحسن وما لا يُستحسن في مطالع الأشعار وخواتيمها، وفي التنبيه على فضل المراوحة بين الأغراض والتنويع في الأساليب وغير ذلك، إضافةً إلى تجلّيه في الكثير من الألفاظ والعبارات التي ترد في سياق حديثهم عن ذلك، والتي تستخدم في الإشارة إلى المتلقّي من مثل لفظ "الجميع" الذي يتردّد عند عبد القاهر، والذي يرى ناصف أنّه يرد لديه مرادفًا لما نطلق عليه الآن لفظ "الجمهور"[٢]، بل إنّ لفظة "الجمهور" نفسها ترد عند القرطاجنّي في مواضع عدّة[٣]، إضافة إلى الكثير من الألفاظ والعبارات التي تحمل هذا المعنى أو تشير إليه من مثل « ما يراد إلقاؤه بمحلّ القبول من كل سامع[٤]»، « ما فطرت النفوس على استلذاذه»[٥]...

أمّا القارئ الخارق أو المثالي أو القارئ العُمدة بحسب اصطلاحات ريفاتير فقد ظهرت أطيافه بوجه خاصٍّ في بعض النصوص البلاغيّة التي ارتبطت بالطابع الإيجابي للتلقّي، وقد أشرنا إلى جانب من ذلك عند عبد القاهر والسكّاكي، إضافةً إلى وجود تعبيرات قد تشير إلى ذلك من مثل الفهم الثاقب والعقل الصحيح عند ابن طباطبا والمرزوقي، وأهل المعرفة، والمتصفّح الحسّاس عند عبد القاهر، وصاحب الخاطر اليقظان والانتباه العجيب عند السكّاكي، وغير ذلك ممّا كان قد ورد في النصوص التي أثبتناها عن أولئك البلاغيّين، وما هو قريبٌ منها عند غيرهم.

ولعلّنا نستطيع بعد هذا أن نقول، ودون مواربة أو مبالغة، إنّ المتلقّي شكّل قطب الرحى في الدرس البلاغي، فقد كان حاضرًا في معظم مباحث هذا الدرس وقضاياه، إن لم نقل كلّها،

---

(١) ينظر: قضايا الحداثة، ص٢٣٨- ٢٣٩.

(٢) ينظر: اللغة بين البلاغة والأسلوبيّة، ص٩٢، وللتوسّع راجع ٧٨- ٧٩، ٩٠-٩٦.

(٣) راجع منهاج البلغاء، ص٢٠، ٢٤- ٢٥، ١٩١- ١٩٢.

(٤) المصدر السابق، ص٣٦٠- ٣٦١.

(٥) المصدر السابق، ص٢٠، وراجع أيضًا ص٢٩٦، ٣٥٩.

وربّما كان محرّكًا لها وموجّهًا في كثير من الآراء والنصوص التي تمخّض عنها هذا الدرس، والتي كثيرًا ما وضعته في إطار الاستهلاك والتلقّي السلبي، فسعت إلى إقناعه وإمتاعه في المقام الأوّل، وإن كنّا نلتقي في المقابل نصوصًا وآراء تضعنا أمام متلقٍّ مُنتِج يفكّر ويتأمّل بعمق، ويستحضر من الأدوات ما يؤهّله لتقديم تلقّيًا إيجابيًّا يتمّم بنية النص، ويسهم في تحديد أُطُره.

الفصل الثالث :النصّ بين البلاغة والأسلوبيّة.

- الاختيار بين البلاغة والأسلوبيّة:

الاختيار في الدرس الأسلوبيّ .

الاختيار في الدرس البلاغيّ .

- الدلالة بين البلاغة والأسلوبيّة:

الدلالة في الدرس الأسلوبيّ .

الدلالة في الدرس البلاغيّ .

- الانزياح بين البلاغة والأسلوبيّة:

الانزياح في الدرس الأسلوبيّ .

العدول في الدرس البلاغيّ .

النصّ بين البلاغة والأسلوبيّة

يقول الفيلسوف الوجوديّ ميرلو بونتي: « إنّ ماهيّة فنّ الشعر ليست الوصف التعليميّ للأشياء، أو عرض أفكار، وإنّما إبداع آلة لغويّة لا تخفق في وضع القارئ في حالة شعوريّة معيّنة »(١)..

– وكتب جاكبسون يقول: « نادرًا ما تعرّف النقّاد على المنابع الشعريّة المستترة في البنية الصرفيّة والتركيبيّة للغة، وباختصار على شعر النحو ومنتوجه الأدبيّ، كما أنّ علماء اللغة كادوا يهملون ذلك نهائيًّا، أمّا الكُتّاب المبدعون فعلى العكس من ذلك تمكّنوا من أن يستخلصوا منها فوائد جمّة »(٢).

– كذلك نقل كوهن عن أراغون قوله: « لا يتحقّق الشعر إلاّ بقدْر تأمُّل اللغة وإعادة خلْق اللغة مع كلّ خطوة »(٣).

أمّا نحن فنقول إنّ ما أشار إليه كلٌّ من بونتي وجاكبسون وأراغون ليس مختصًّا بالشعر وحده، وإنّما هو صفة كلّ نصٍّ إبداعيّ وسمة كلّ أسلوبٍ فنّيّ. فجوهر النصوص الإبداعيّة إنّما هو كامنٌ في فرادة تشكيلها اللغويّ وفي الماهيّة الخاصّة لأسلوبها التي تقدّم بناءً لغويًّا خاصًّا يقود بالضرورة إلى معنًى إبداعيّ خاصٍّ لا وجود له إلاّ فيه وحده.

وإذا كانت القيمة الإبداعيّة لأيّ نصّ إنّما هي وقفٌ على ما تقدّمه البنية اللغويّة في هذا النصّ من ملامح ولمحات جماليّة متفرّدة، فإنّ قراءة أيّ نصٍّ هي في الدرجة الأولى قراءةٌ لجملة القضايا التي تلامس طبيعة بناء النصّ، ومحاورةٌ للمفاصل التي تعدّ محور هذا البناء والعمدة فيه.

والحقّ أنّ الإلمام بقضايا النصّ التركيبيّة والجوانب ذات الصلة ببنائه اللغويّ تظلّ أكبر وأوسع من أن يحيط بها بحثٌ بل ربّما أبحاث، ومن ثمّ فإنّ السمة العامّة لأيّ بحثٍ يحاول أن يقارب هذه القضايا هي الانتقاء من بينها وفق أسسٍ معيّنة تحدّدها طبيعة كلّ دراسة واحتياجات كلّ بحث.

وقد بدا لنا إذ أردنا أن نقارب هذه القضايا وننتقي من بينها في بحثنا هذا أنّ طبيعة دراستنا ترجّح أن تكون القضايا المختارة لتكون موضع نقاش ودرس فيما سنعرض له آتيًا

---

(١) العاكوب، عيسى: التفكير النقدي عند العرب، ص١٣٩

(٢) كوهن: بنية اللغة الشعريّة، تر: محمّد الولي، ص١٧٥.

(٣) المرجع السابق، ص١٧٦.

متمحورةً حول نقاط أساسيّة ثلاث ربّما كانت الأكثر فاعليّة في تحديد بنية النص، والأبعد تأثيرًا في تشكيل أبعاده وتكوين رؤاه، ومن ثمّ فهي في الغالب موضع اهتمام ودرس ومتابعة ضمن أيّ منهج نقديّ أو نظريّة نقديّة تتغيّا قراءة النصوص الإبداعيّة وملامسة قضاياها. وبهذا كان لها في كلا الدرسين البلاغيّ والأسلوبيّ نصيبٌ كبيرٌ من المتابعة والاهتمام وحصادٌ وافرٌ من الرؤى والآراء في كليهما، فكانت – بحسب اجتهادنا – الأولى والأكثر استحقاقًا بأن نعرّج عليها في هذا القسم من البحث. وهي على التوالي الاختيار، والدلالة، والانزياح (العدول)، لنحاول أن نلامس الصورة العامّة لكلٍّ من هذه المحاور ونستجلي جملةً من الملامح والأفكار التي تشكّلها وتحدّد أُطُرها.

الاختيار بين البلاغة والأسلوبيّة:

من الثابت أنّنا لا نتكلّم بالطريقة ذاتها في المواقف كلّها، ولا نفصح عن الأفكار والمشاعر التي نريد بأسلوبٍ واحد وباستخدام الألفاظ والبنى ذاتها على الدوام، بل إنّنا كثيراً ما نجاوز ذلك إلى ما هو أبعد منه فنلوّن نبرة الصوت، وتعابير الوجه، وطريقة الأداء، وذلك وفقاً للموقف الذي نكون فيه، وتبعاً للشخص أو الأشخاص الذين نتوجّه إليهم، واستناداً إلى الفوارق التي تحكم تواصلنا معهم سواء أكانت هذه الفوارق عمريّةً أم اجتماعيّةً أم نفسيّةً أم ثقافيّة. إذ نلجأ في ذلك كلّه إلى اختيار ما قد يبدو أكثر مواءمةً وانسجاماً بما قد نصل به إلى تواصل أفضل، وتأثير أعمق، وإيصال ربّما أدق وأنصع. ذلك أنّ أيّ متكلّم لا يعدم أن يجد في الرصيد العامّ الذي تقدّمه اللغة فسحةً لإيصال ما يريد بالكيفيّة التي يختارها، وبالشكل الذي يريد. وإذا أردنا أن نصوغ هذا الكلام بتعبيرٍ لسانيّ أسلوبيّ معاصر نقول: إنّ نفس الشحنة الإخباريّة يمكن سبكها في صياغات لسانيّة متعدّدة، وبتعبير "جاكبسون" فإنّ كلّ رسالةٍ يمكن إيصالها عبر قنوات عدّة وباستخدام شفرات متنوّعة.

وإذا كان الاختيار الذي يصحب اللغة الطبيعيّة التي نتداولها في المواقف الحياتيّة العامّة غالباً ما يكون عفويًّا غير مصطنع، بل ربّما بدا غير واعٍ في كثيرٍ من الأحيان، فإنّ للغة الأدبيّة أو الفنّيّة شأناً آخر يجعل الاختيار فيها مدروساً واعياً في الغالب الأعمّ، وربّما بعيداً عن التلقائيّة المفرطة أو العفويّة غير المنضبطة.(١) إذ إنّ الأديب أو المبدع عموماً لا يرمي إلى إيصال ما يريد على نحو غُفْلٍ وساذج، بل هو يسعى إلى أن يبتكر لغةً داخل اللغة، إن جاز التعبير، ويحاول أن يرسم أثر الأشياء لا الأشياء ذاتها،(٢) كما يعبّر مالارميه، ومن ثمّ فهو ينعم النظر قدْر الطاقة فيما يتاح له من خيارات وإمكانات محاولاً أن يختار من بينها أكثرها مقاربةً لغايته، أو ما قد يلوح أنّه كذلك.

---

(١) الواقع أنّ وجهات النظر تختلف في هذه المسألة، ففي حين يلحّ بعضهم على كون الاختيار في الإبداع الأدبيّ والفنّيّ اختياراً واعياً يرى آخرون أنّ الاختيار الواعي أو نصف الواعي لا يكون إلاّ في مرحلة تالية للكتابة الأولى، وذلك إذا تراءى للمبدع أنّ ما أنشأه لم يؤدّ تماماً ما في نفسه وذهنه، فيلجأ حينها إلى الحذف والإضافة وإعادة التشكيل على نحوٍ واعٍ ومدروس إلى أن يجد أنّ ما في النفس والذهن قد استقر وأخذ مداه فيما عبّر به. راجع حول ذلك المسدي. عبدالسلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٧٩، وويس، أحمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص٨٤، ٨٧– ٨٨.

(٢) كوهن، جان: النظريّة الشعريّة؛ اللغة العليا، تر: أحمد درويش، ط٤، دار غريب– القاهرة، ٢٠٠٠، ص٣٨٧.

الاختيار في الدرس الأسلوبي ّ :

وتأسيساً على ماأسلفنا حظي الاختيار بحظٍّ وافر من المتابعة والاهتمام في الدرس الأسلوبي ّ ، وكثرت مثنه ّ الآراء والمقولات التي تعتمد الاختيار منطلقاً أساسيًّا في تعريف الأسلوب ودرسه. فجميع مفاهيم الأسلوب يمكن أن تنضوي – من وجهة نظر جيرو – تحت تعريف ٍ واحد ٍ يقدّم الأسلوب بوصفهوجهاً للملفوظ ينتج عن اختيار أدوات التعبير، وتحدّده طبيعة المتكلّم » (١)وإلى قريب ٍ من هذا أشار كلٌّ من أوهمان وشبلنر(٢)، وكذلك ماروزو الذي كان قد نظر إلى اللغة بوصفها ثبْتاً بالإمكانات المتاحة للمتكلّم، وجملةً من الوسائل التعبيريّة المتوفّرة له ليصوغ ريدها، فرأى من ثمّ أنّ الأسلوب يتحدّد بكونه ممارسة الاختيار بحسب ما تجوّزه قوانين اللغة، ومواقف التّخذه الباثّ ممّا تعرضه عليه هذه اللغة من شتّى الوسائل التعبيريّة(٣)بيتوزنفي في السياق نفسه صفة العفويّة والمجانيّة عن الأسلوب مقرّراً أنّه – أي الأسلوب يبرز بوصفه ممارسةً عمليّةً منهجيّةً لأدوات اللغة(٤).

فالأسلوب ناتج لتوليف الاختيار الذي يجب أن يقام في كلّ خطاب بين عدد ٍ معيّن من الاستعدادات المُتضمّنة في اللغة وعدد ٍ من المتغيّرات التي يجب إدخالها إزاء تلك الاستعدادات(٥) إنّ نظريّة الأسلوب برمّتها تتراوح حسب عيّاد – بين فكرتين اثنتين هما فكرة الاختيار وفكرة الانحراف، إذ الاختيارات والانحرافات هي المفاتيح التي تمكّننا من الولوج إلى العالم الشّعوري الكامن وراء النص ّ الأدبي ّ (٦)، فيغدو الأسلوب بهذا وقفاً على « اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميّز بنفسه » (٧).

---

(١)الأسلوبيّة، ص١٣٩.

(٢)ينظر: شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبيّة، ص٨١، ١٠٨.

(٣) ينظر: ناظم، حسن: البنى الأسلوبيّة، ص٩٦ نقلاً عن الوجه والقفا: حمّادي صمود.

(٤) المسدي، عبدالسلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٦٧ بتصرّف.

(٥) ديكرو، أزوالد وشايفر، جان ماري: القاموس الموسوعي ّ الجديد لعلوم اللسان، ص٥٨٢وراجع قريباً من ذلك عند فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١٣٢، ٣٧٥.

(٦) مدخل إلى علم الأسلوب، ص٤٥ - وفي الإطار نفسه يصف تمّام حسّان الاختيار والانحراف بأنّهما أخطر الأفكار المنهجيّة على الإطلاق في علم الأسلوب. ينظر: المصطلح البلاغي ّ القديم في ضوء البلاغة الحديثة، فصول مج٧، ع ٣-٤، ١٩٨٧، ص٢٤.

(٧)المسدّي، عبد السلام: النقد والحداثة. وراجع الأسلوبيّة والأسلوب، ص١٠٢.

والواقع أنّ التعريفات والمقولات التي نظرت إلى الأسلوب من زاوية الاختيار، وعملت على تحديده وفقاً لذلك كثيرة ومتعدّدة[1]، يرى بعضهم أنّ تصوّر الأسلوب على هذا الأساس يتّفق تماماً مع التمييز اللساني القائم بين اللغة language والكلام parole، إذ الأسلوب يعدّ حينئذٍ مظهراً من مظاهر الكلام دون أن يفقد صلته باللغة التي يختار من رصيدها[2]. كما أنّه يتوافق من جهة أخرى مع ما ذهب إليه تشومسكي حين فرّق بين الكفاءة أو القدرة "competence" والأداء "performance"؛ فالكفاءة تتأتّى بامتلاك المتكلّم للعناصر والوسائل التي تمكّنه من التعبير في حين يتمثّل الأداء في التحقُّق الفعلي للقدرة اللغويّة[3]، إذ يتخيّر المتكلّم من هذه العناصر والوسائل ما يراه أكثر ملاءمةً ويبني نصّه تبعاً لذلك.

ومن هذا المنطلق نجد مصلوح يفرّق بين مفهومين أساسيَّين –بحسب رأيه– من مفاهيم الدرس الأسلوبي، هما المتغيّر الأسلوبي والخاصيّة الأسلوبيّة. فالمتغيّرات الأسلوبيّة هي مادّة غُفْلٌ متاحةٌ من حيث الإمكان العقلي –أمام جميع المنشئين ليعمل فيها كلٌّ منهم بالاختيار والاستبعاد، وبالتكثيف أو الخلخلة، وباتّباع طرق مختلفة في التوزيع ليشكّل بها النص و عندئذ تغدو هذه المتغيّرات خاصيّات أسلوبيّة، وبهذا يكون المتغيّر الأسلوبي خاصيّة أسلوبيّة بالقوّة تتحوّل في النص إلى خاصيّة أسلوبيّة بالفعل[4].

وإذا كانت اللغة في أصلها رموزاً ونظاماً يحكم هذه الرموز، تتيح للمنشئ فرصاً متنوّعةً للتشكيل الأسلوبي، وإمكانيّات مختلفة لبناء النصّ، فإنّ حريّة المنشئ إزاء ذلك تبقى حريّة غير مطلقة، فهي حريّة محكومة أوّلاً بالقيود التي تنشأ عن معايير النظام اللغوي، والتي تُلزم هذا الاختيار حدوداً معيّنة، وهي حريّة تتراوح ثانياً بين نوعين من العوامل؛ عوامل ذاتيّة تشمل الإمكانيّات اللغويّة للمنشئ وطابع تفكيره ومهاراته الأسلوبيّة؛ وأخرى موضوعيّة لا تتّصل بالمنشئ ولكنّها تمارس تأثيراً عليه، وتشمل ضرورات المقام والسياق العامّ الذي يتنزّل فيه الكلام.

---

(١) ينظر على سبيل المثال سانديرس، فيلي: نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، ص١٢٤– ١٢٥. وهوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبيّة، ص٢١– ٢٢. وعيد، رجاء: البحث الأسلوبي، ص١١٨. والشايب، أحمد: الأسلوب، ص٣١. والزيات، أحمد حسن: دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة– مصر، ١٩٤٥، ص٥٦. وفضل. صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٣٧٥.

(٢) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبيّة، ص٨٥. وفضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١٣٤. ويرى عيّاد في هذا الصدد أنّ التمييز بين اللغة والكلام كان البذرة الأولى التي أنبتت علم الأسلوب. اللغة والإبداع، ص٤٢. وراجع قريباً من ذلك عند المسدّي، عبدالسلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٣٨– ٣٩.

(٣) ينظر عبد المطلب، محمّد: النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، فصول، مج١، ع٥، ١٩٨٤، ص٣١، وعيّاد شكري: اللغة والإبداع، ص٤١. وللتوسع راجع زكريا، ميشال: مباحث في النظريّة الألسنيّة وتعليم اللغة، ط١، المؤسّسة الجامعة للدراسات والنشر– بيروت، ١٩٨٤، ص١٠٩– ١١٠، ١٢٥، ١٥٤.

(٤) في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللسانيّة؛ آفاق جديدة، ص١٦٦– ١٦٧، بتصرّف.

فالاختيار إذن يبقى محكوماً بما تمليه طبيعة النظام من جهة، وبما تمليه طبيعة الاتّصال من جهة أخرى(١)، ولهذا يكون الأسلوب الناتج عن هذا الاختيار عملاً مركّباً بين الخصوصيّة الذاتيّة، والمحدّدات اللغويّة، والضرورات المقاميّة والموضوعيّة.

ومن هنا فقد غدا القيام « بتفسير الاختيار الذي قام به مستعمل اللغة من جميع جهات اللغة لكي يضمن لنصّه أكبر قدْر من التأثير أحد(٢) مهامّ الأسلوبيّة بحسب كرسّو – أحد أتباع بالي – إذ يتعيّن على الدارس الأسلوبيّ أن يتّجه إلى البحث في أسباب الاختيار ودوافعه(٣)، ورصد أبعاده ونتائجه. ولكي يتأتّى ذلك فلا بدّ أن نحاول تجريبيّاً الاقتراب من الإمكانات اللغويّة التي كان بوسع المنشئ أن يختار من بينها في عمليّة الإنتاج النصّيّ.

ومن أجل النفاذ إلى باطن النصّ لبحث ما أشرنا إليه وسبر حركة العلاقات فيه يقترح بارت فكرة "الفحص الاستبدالي"، وفيه ننطلق من وحدة لغويّة معيّنة في النصّ لنسترجع بدائلها المحتملة، ومن ثمّ نقوم بإجراء المقارنات بين الاحتمالات الممكنة لنرى أثر ذلك محاولين الوقوف على البواعث الكامنة وراء الاختيارات التي عمد إليها المنشئ دون سواها، وإيجاد التفسير الذي يقف وراء ذلك(٤).

ويجتهد الباحثون الأسلوبيّون في هذا الصدد في تمييز أصناف عدّة للاختيار تبعاً لما أسلفنا، فشبلنر يرى أنّه من الممكن تحديد اختيارات خمسة، وهي اختيار الغرض من الحديث،

---

(١) ينظر: مصلوح، سعد: في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللسانيّة، ص١٦٨– ١٦٩. وساندريس، فيلي: نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، ص١٧٥، ١٧٧. وراجع أيضاً هوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبيّة، ص٢٤. وعيّاد شكري: اللغة والإبداع، ص٧٢. وبلوحي، محمد: الأسلوب بين التراث البلاغيّ العربيّ والأسلوبيّة الحداثيّة، مجلة التراث العربي، ع٩٥، السنة (٢٤)، ١٩٨٩، ص٦٤.

(٢) أولمن، ستيفن: اتّجاهات جديدة في علم الأسلوب. ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عياد، ص٨٧.

(٣) ولابدّ من الإشارة هنا إلى اتّساع دائرة الاختيار المشار إليه بدءاً من اختيار المنشئ للموضوع، وللفن الأدبيّ الذي سيعتمده لأداء مايريد فيه، والمفاضلة بين الأشكال أو الأجناس الأدبيّة شعراً ونثراً، مروراً بانتقاء المعاني والأفكار وتنسيقها، والمفاضلة بين المصادر المعجميّة المتنوّعة وإيثار بعض الكلمات والجمل والصور على البعض الآخر، وصولاً إلى اختيار طريقة معيّنة في صياغة النص وتشكيل بنيته. وقد أشار مالارميه إلى شيء من هذا في قوله: «إنّ الأسلوب لايقوم بالطريقة التي نختار بها الألفاظ في الجملة فحسب، بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل والمقاطع والفصول...» ينظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ٣٧٥ وهوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبيّة، ص٢٤. والمطعني، عبدالعظيم: علم الأسلوب في الدراسات الأدبيّة والنقديّة،، ط١، مكتبة وهبة– القاهرة، ٢٠٠١، ص٦٥، ٧١.

(٤) ينظر: الغذّامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير، ص٣٨ وشبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبيّة، ص١٤٧. وفضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٣١٣.

واختيار موضوع الحديث، ثمّ اختيار الرمز اللغويّ، فالاختيار النحويّ، والاختيار الأسلوبيّ (١). في حين يرى آخرون أنّ الاختيار يمكن أن يندرج ضمن أصناف ثلاثة، وهي الاختيار النحويّ، والاختيار الأسلوبيّ، والاختيار الأسلوبيّ. وقد أشار انكفست "Enkvist" إلى هذه الأصناف الثلاثة ثمّ أضاف إليها صنفاً رابعاً عدّه أساسيًّا ونظر إليه بوصفه نموذجاً أوليًّا وهو الانتقاء النفعيّ (٢).

وقد ميّز انكفست بين الانتقاء الأسلوبيّ وغير الأسلوبيّ بعد اختيار ماهو صحيح نحويًّا من بين الإمكانات المختلفة للغة بقوله: «أنّ الاختيار الأسلوبيّ هو اختيارٌ بين وحدات تكاد تتساوى دلاليًّا، أمّا غير الأسلوبيّ فقد يكون انتقاءً بين دلالات متعدّدة»(٣). ويبدو أنّ ونتر "W.Winter" كان يلمح إلى هذا النوع من الاختيار حين ذهب إلى أنّ كلّ أسلوب «يتميّز بنموذجٍ خاصٍّ من الانتقاءات المتواترة التي تنضوي تحت الأجزاء غير الإجباريّة من اللغة»(٤). وربّما يندرج في الإطار نفسه ما أشار إليه هوكيت في مؤلَّفه "درس في الألسنيّة الحديثة" إذ رأى «أنّ تعبيرين في اللغة ذاتها ينقلان المعلومات نفسها ولكنّهما يختلفان في تركيبهما اللغويّ، يمكن أن يقال إنّهما مختلفان في الأسلوب»(٥). وبالطبع فإنّ الاختيار الأسلوبيّ هذا لا يمكن أن يكون اختياراً اعتباطيًّا أو مطلق الحريّة، وإنّما هو اختيار يظلّ -كما أسلفنا- ضمن دائرة الإمكانات التي تقدّمها اللغة بما يتناسب مع صياغة الفكرة المحدّدة والموضوع المطروق، إضافةً إلى مجمل العوامل الأخرى ممّا كنّا قد ألمحنا إليه سابقاً، وهذا ما يجعل الاختيار الأسلوبيّ يأتي ضمن علاقة ترادفيّة نسبيًّا أو شبه ترادفيّة.

---

(١) علم اللغة والدراسات الأدبيّة، ص٨٣- ٨٤.

(٢) ينظر: سانديرس، فيلي: نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، ص٣١. وراجع أيضاً عيد، رجاء: البحث الأسلوبيّ، ص١١٩-١٢٠. ونشير هنا إلى أنّ الانتقاء النفعي يشار إليه عادة بوصفه الانتقاء الذي يرافق اللغة في الاستعمال العاديّ لا الفنّيّ والأدبيّ، وهو اختيارٌ يرتبط فحسب بغاية الإيصال. ولعلّ ريفاتير أراد أن يشير إلى هذا النوع من الاختيار حين تحدّث عمّا أسماه الانتقاء العفويّ النسبيّ الذي يقوم به المتكلّم العاديّ في اللغة، وميّز بينه وبين الانتقاء الهادف الذي لاينطبق إلاّ على الأسلوب الأدبيّ الذي يمتاز بدرجة عالية نسبيًّا من الوعي اللغويّ. ينظر: رجاء، عيد: البحث الأسلوبي، ص١٩٥. وسانديرس، فيلي: نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، ص ٤٣. ومصلوح، سعد: الأسلوب، دراسة لغويّة إحصائيّة، ص٢٤.

(٣) سانديرس، فيلي: نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، ص ١٣٣- ١٣٤.

(٤) المرجع السابق، ص١٢٤.

(٥) هوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبيّة، ص٢٢.

والواقع أنّ مسألة الترادف تأخذ حيّزًا كبيرًا من الاهتمام عندما يُشار إلى الاختيار، وعندما تُبسط شؤونه وقضاياه من مثل فكرة "الفحص الاستبدالي"[١] التي أشار إليها بارت، ذلك أنّ المترادفات تظلّ "المحكّ الأكبر للاختيار"[٢] كما يصفها عيّاد. وتكاد الآراء الواردة في هذا الصدد تجمع على انتفاء وجود الترادف التامّ الذي يعني المطابقة التامّة بين المترادفات سواء أكان ذلك على نطاق الدوالّ المفردة، أم على نطاق الإمكانات التركيبيّة والبنى الصياغيّة في اللغة. فقد أكّد انكفست وغيره أنّ الترادفات الخالصة في اللغة نادرة، وأنّ الكلمات أو البنى التي يتوهّم فيها الترادف التامّ تبقى متميزة بعضها من بعض بخصائص محدّدة وفروق دلاليّة دقيقة[٣]. كذلك رأى بلومفيلد الرأي ذاته إذ قرّر في إحدى مقالاته أنّ «التعبيرات إذا اختلفت شكلاً فإنّها تختلف معنًى أيضاً»[٤] واصفًا ما يذهب إليه "بالفرضيّة الموثوقة" على حدّ تعبيره.

ومن هذا المنطلق نجد "ليتش" يقترح مفهومًا آخر للترادف فيرى أنّ الترادف لا يستلزم تعادلاً إجماليًا للمعنى، بل يختزل إلى معادل تصوّري لهذا المعنى. وربّما بدا التعويل على هذا المفهوم ضروريًا في البحث الأسلوبي، ذلك أنّ النظريّات الأسلوبيّة غالبًا ما تحاول أن تدرس الاختيارات الأسلوبيّة، وأن تفسّر ما تسمّيه بالمتغيّرات الأسلوبيّة بإحالتها إلى متصوّر الترادف، وتجعل النتائج المترتّبة على ذلك عاملاً أساسيًّا في تثمين السمات الأسلوبيّة التي ينطوي عليها العمل المدروس، ومن ثمّ في تقييمه بشكل عامٍّ وذلك من منطلق أنّ دراسة الاختيار في هذا المنحى تسهّل الوصف النظريّ للإمكانيّات اللغويّة بدقّة، كما أنّها توضح حقيقة التنوّعات في النصوص والتغييرات التي يجريها المنشئ في أثناء عمليّة الإنتاج[٥].

ولا يخفى أثر أسلوبيّة التعبير كما حدّدها بالي في إقرار هذا المنحى بوصفه مبدأً أساسيًّا في الدرس والتحليل، وقد تابعتها في ذلك أغلب الاتجاهات الأسلوبيّة عند تحديدها لمفهوم الأسلوب وتناولها للنصوص بالقراءة والتحليل. وقد كانت فكرة بالي عن الوسائل التعبيريّة مجسّدة لهذا المبدأ إذ ربطت تعدّد القيم التعبيريّة بتعدّد المتغيّرات الأسلوبيّة التي تمثّل في جوهرها الطرق المتعدّدة التي يمكن استخدامها للتعبير عن فكرة بعينها، ومن ثمّ كان مفهوم الترادف بمثابة

(١) للاطلاع حول مصطلح الاستبدال والعلاقات الاستبداليّة راجع المسدي، عبدالسلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص١٣٨- ١٣٩.

(٢) اللغة والإبداع، ص٦٨.

(٣) ينظر: سانديرس، فيلي: نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، ص١٣٤.

(٤) هوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبيّة، ص٢١، وراجع أيضًا بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص٧٨.

(٥) ينظر: شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبيّة، ص١٠٩- ١١٠. ديكرو، أزوالد. وشايفر، جان ماري: القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللسان، ص١٧٢- ١٧٣.

القاعدة لأسلوبيّة التعبير التي ترى أنّ كلّ اختيار تعبيري يحمل قيمة أسلوبيّة خاصّة تتّضح عند مقارنتها بشكل صريح أو ضمنيٌّ بغيره من العناصر الاستبداليّة القابلة للاستدعاء ضمن السياق نفسه(١).

ويذهب بعض الباحثين إلى أنّ مفهوم الترادف وما يتفرّع عنه من إمكانات استبداليّة وقيم تعبيريّة متفاوتة قد يمتدّ ليشمل بالإضافة إلى نطاق المعجم نطاق النحو، وذلك عندما نرى تراكيب مختلفة نحويًّا مثل الإثبات والنفي والاستثناء تؤدّي نفس الدلالة المطلوبة تقريبًا(٢)وإذا كانت قواعد النحو تحدّ من حريّة المنشئ وتجعل مجال الاختيار يضيق أمامه قليلاً، فإنّ حريّته في بناء الجمل وطريقة تنسيقها تبدو أوسع الحريّات إذ لا يحكمها أيّ قانون سوى قانون التماسك الفكريّ والإيصال على نحوٍ سليم(٣).

على أنّ أوسع أبواب الاختيار ربّما كان في ميدان التعبيرات المجازيّة التي يصطلح المعاصرون على تسميتها مجتمعةً باسم الصورة، فالصورة كما يعبّر عيّاد- تبرز أكثر من غيرها من الأشكال اللغويّة تفاوت درجات الاختيار بين الاستعمال العاديّ والاستعمال الفنّيّ، فيتوجه الاختيار في الدرس الأسلوبيّ أبعادًا أخرى تظهر أنّ عمليّة الاختيار في النصّ الأدبيّ على وجه الخصوص هي في الوقت نفسه خلْق للمعنى، إذ إنّنا في محاولتنا لفهم الارتباط بين طرفي الصورة لا نبحث عن سرّ البراعة في أداء معنًى معيّن، بل نبحث عن المعنى نفسه. وبالطبع فإنّ بحث القارئ عن المعنى وراء الألفاظ يقابله بحث المنشئ عن اللفظ القادر على حمل المعنى، عن الكلمة الدقيقة(٤)، والتعبير الأعمق، والصياغة الفضلى.

وفي كل الأحوال يبقى الاختيار أمرًا مرتبطًا بالقائل أو المبدع، وقلّما يشعر به المتلقّي إلاّ أنّه يتفاعل معه سلبًا أو إيجابًا(٥). وكذلك يبقى تعليل الاختيارات التي قد يقف عليها الدارس الأسلوبيّ أملاً يمكن أن يكون من السهولة بمكان، إذ ليس من الميسّر بل ربّما يكون من العسير الوقوف على تعليلٍ صحيحٍ ودقيق يبرّر اختيارات المبدع، ويفسّر انتقاءها دون غيرها ممّا هو جائز في حقلها(٦) ثمّ فإنّنا، وإن كنّا لا نقلّل من أهميّة الاختيار بوصفه عاملاً

---

(١) ينظر: أبو العدوس، يوسف: الأسلوبيّة؛ الرؤية والتطبيق، ص٩٨. وكوّاز، محمّد: البلاغة والنقد، ص٥٢- ٥٣.

(٢) ينظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢١٦.

(٣) ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص٨٢ وراجع أيضاً: الغذّامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير، ص٤٠.

(٤) ينظر: اللغة والإبداع، ص٦٨- ٧١وراجع أيضًا فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١٣٥- ١٣٨.

(٥) ينظر: عيّاد، شكري: اللغة والإبداع، ص٧٨.

(٦) ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص٩٠.

وبيًّأساسجوهريًّا عند دراسة النصوص وبحث بناها، نؤيّد ما رآه بعضهم ممّن أشاروا إلى أنّه قد يكون من التضليل أن نبالغ في هذا التوجّه إلى درجةٍ نعدّه فيها مبدأ الدراسة الأسلوبيّة ونهايتها، بل علينا أن نضعه في إطاره الصحيح على نحوٍ متوازن بوصفه مقياسًا مهمًّا في الدراسة الأسلوبيّة للنصوص بعيدًا عن المبالغة التي قد تفضي بنا إلى الشطط أو الزلل.[(١)]

الاختيار في الدرس البلاغيّ :

وإذا كان الاختيار قد حظي بأهميّة واضحة في الدرس الأسلوبيّ، وبرز بوصفه مقياسًا أساسيًّا في تحليل النصوص ودرسها، بل لعلّه أولى المقاييس المعتمدة وعمادها عندما تُثمّن السمات الأسلوبيّة التي يحملها النصّ، وعندما يتمّ تناولها بالفحص والتقويم، إذا كان الأمر كذلك فربّما كان في العودة إلى الدرس النقديّ والبلاغيّ ما يقود إلى النتيجة ذاتها، ويوضح كيف يتبدّى عنصر الاختيار بوصفه ركيزةً أوليّةً إن جاز التعبير، ومنطلقًا جوهريًّا نحو الكثير من مباحث هذا الدرس والقضايا التي تُطرق فيه.

وقد نستطيع أن نقف على أولى مظاهر ما نشير إليه وأوضح تلك المظاهر في التعريفات المتعدّدة والمقولات المتنوّعة التي وردت في هذا الدرس، والتي أناطت حسن الكلام بحسن التخيّر وجعلت بلاغته في كثير من الأحيان وقفًا على براعة القائل في الانتقاء لما قد يبدو أكثر تجانسًا وانسجامًا مع الفكرة والمضمون الذي يريد على نحو يصيب به ما يريد سواء أكان ذلك على مستوى العناصر المفرداتيّة التي تختصّ بالألفاظ أو العناصر التركيبيّة التي تُعنى بتأليف الكلام ونظمه. ولا يقتصر ما نشير إليه على مرحلة دون غيرها من مراحل الدرس البلاغيّ بل هو يمتدّ على مسار هذا الدرس على نحوٍ بارزٍ وجليٍّ بدءًا من صحيفة بشر بن المعتمر (-٢١٠ هـ) الذي يجعل في ثلّة النصائح التي توجّه بها إلى من أراد أن يخوض في فنون القول وأن يصيب سهمًا فيها أولى خطوة حسن التخيّر للألفاظ التي سيحمّلها معانيه حال اهتدائه إلى "المعاني الكريمة" على حدّ تعبيره، فالمعاني والألفاظ صنوان ليس يرتفع قدْر أحدهما إلاّ وهو رافع معه قدْر الآخر، أو واضع له في المقابل حال اتّضاعه أيضاً، ومن هنا وجب على «من أراغ معنًى كريمًا [أن] يلتمس له لفظًا كريمًا، فإنّ حقّ المعنى الشريف اللفظ الشريف »[(٢)]، بل إنّ بلاغة البلغاء تتأتّى – كما يشير الجاحظ – من حيث إنّهم «تخيّروا تلك الألفاظ لتلك المعاني »[(٣)]،

---

(١) ينظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١٣٧.

(٢) البيان والتبيين، ١٣٦/١.

(٣) المصدر نفسه، ١٣٩/١.

فالمعاني –وفق مقولته الشهيرة– مطروحةٌ في الطريق وإنّما الشأن في تخيّر اللفظ وسهولة المخرج »[١]، ومن ثمّ تغدو البلاغة منوطةً « بتصحيح الأقسام واختيار الكلام »[٢]، ويغدو من تمام آلتها أن يكون الكلام «متخيّر اللفظ »[٣]، كما يغدو ترك التخيّر في المقابل دليلاً على فساد البيان إذ «ليس يُحتاج في الجهل إلى أكثر من ترك التعلّم، وفي فساد البيان إلى أكثر من ترك التخيّر »[٤] كما يرى الجاحظ.

ويأتي المبرّد (–٢٨٥هـ) ليعزّز ما يذهب إليه الجاحظ، فيقدّم الاختيار بوصفه ركناً لا مندوحة عنه في اكتساب الكلام سمة البلاغة، إذ يقرّر أنّ «حقّ البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام، وحسن النظم »[٥]، ولا يكاد ابن وهب بعده يضيف جديداً إذ نجده يكرّر مقولة المبرّد على نحوٍ شبه تام فيما أطلق عليه "حدّ البلاغة"[٦]، إلاّ أنّه يردف هذه المقولة بما يعلّلها ويوضح سبب تحديده للبلاغة على هذا النحو فيقول: «وإنّما أضيف إلى الإحاطة بالمعنى اختيار الكلام، لأنّ العاميّ قد يحيط قوله بمعناه الذي يريد، إلاّ أنّه بكلام مرذول من كلام أمثاله، فلا يكون موصوفاً بالبلاغة »[٧].

وعليه فقد كان مدار البلاغة عند أبي هلال العسكري أيضاً وقفاً على «تخيّر اللفظ » [٨]، وهو كذلك عند ابن رشيق الذي جعل البليغ « من يجتني من الألفاظ نُوّارها، ومن المعاني ثمارها»[٩]، فحكم الألفاظ كما يوضح ابن الأثير «حكم اللآلئ المبدّدة فإنّها تُتخيّر وتُنتقى قبل النظم»[١٠]، ومن ثمّ كانت الحاجة إلى اختيار اللفظ في صناعة الكلام بحسب صاحب المنهاج

---

(١) الحيوان، ١٣١/٣– ١٣٢.

(٢) البيان والتبيين، ٨٨/١.

(٣) المصدر السابق، ٩٢/١.

(٤) المصدر السابق، ٨٦/١.

(٥) حمّادي، حمّود: التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٣٤٥ نقلاً عن رسالة المبرّد في المفاضلة بين بلاغة الشعر وبلاغة النثر.

(٦) يقول في ذلك « ...وحدّها عندنا القول المحيط بالمعنى المقصود مع اختيار الكلام، وحسن النظام، وفصاحة اللسان». البرهان في وجوه البيان، ص١٦٣.

(٧) المصدر السابق، ص١٦٣.

(٨) الصناعتين، ص٢٣.

(٩) العمدة، ٤٢٥/١.

(١٠) المثل السائر، ١٦٣/١ .

أكيدةً جداً» (١)، وكان « اختيار اللفظ أصعب من تأليفه » (٢)، كما يشير صاحب العقد الفريد مضيفاً « فاختيار الرجل وافد عقله »، وناقلاً في السياق نفسه مقولة أفلاطون «عقول الناس مدوّنةٌ في أطراف أقلامهم، وظاهرةٌ في حسن اختيارهم »(٣).

ولعلّنا نستطيع أن نفهم في ضوء ما لسلفنا لمَ جعل عبد القاهر المزيّة التي تختصّ بها اللغة الفنّيّة والتي توجب لها صفة الفصاحة «مزيّة بالمتكلّم دون واضع اللغة »(٤)، مؤكّداً أنّنا إذا نظرنا إلى المتكلّم «وجدناه لا يستطيع أن يصنع باللفظ شيئاً أصلاً، ولا أن يحدث فيه وصفاً»(٥)، ومن ثمّ تبقى مزيّة اللغة التي يصوغها متأتّية من كونها مجموعة من الاختيارات الحرّة التي ينتقيها المنشئ من بين الخيارات الواسعة والبدائل المتنوّعة التي توفّرها اللغة في إطارها العامّ.

وعندما تثار مسألة الخيارات والبدائل المتاحة فلا بدّ أن تثار معها قضية الترادف التي يبدو ارتباطها بالاختيار ارتباطاً تلازميًّا. وإذا كان عنصر الاختيار قد حاز من التنبّه إلى أهميّته ما جعله يبرز بوصفه أحد أهمّ المقاييس البلاغيّة والنقديّة التي تُعتمد عند الممايزة بين الأساليب والمفاضلة بينها على نحو ما لسلفنا، فإنّ جملة من الآراء والمقولات التي تتعلّق بالترادف كانت تلوح في ثنايا ما ورد عن الاختيار.

وإذا كان لنا أن نبدأ مع الجاحظ الذي يؤكّد صمّود أنّ الاختيار كان المبدأ العامّ لشتات آرائه في اللفظ(٦)، فإنّنا سنجده يقف عند طائفة من الألفاظ التي قد يتوهّم فيها وقوع الترادف لتقاربها في المعنى، مؤكّداً وجود الفروق الدقيقة فيما بينها، ومنوّهاً بأنّ من شأن ذلك أن يجعل لكلٍّ منها سياقاً هي أليق به من مرادفاتها تبعاً للفارق المعنويّ الدقيق الذي يميز بينها وبين لفظة أخرى يظنُّ كونها في معناها، مشيراً إلى أنّ العامّة كثيراً ما تغفل عن ذلك فتستخدم هذه الألفاظ المتقاربة دونما تنبُّه إلى الفروقات القائمة بينها ودونما مراعاة لها. يقول: «وقد يستخفّ الناس ألفاظاً ويستعملونها وغيرها أحقّ بذلك منها، ألا ترى أنّ الله تبارك وتعالى لم يذكر في القرآن الجوع إلاّ في موضع العقاب أو في موضع الفقر المُدقِع والعجز الظاهر، والناس لا يذكرون السغب ويذكرون الجوع في حال القدرة والسلامة. وكذلك ذكر المطر، لأنّك لا تجد القرآن يلفظ

---

(١) منهاج البلغاء، ص١٢٩.

(٢) ابن عبد ربّه الأندلسيّ: العقد الفريد، شرحه وضبطه وعنون موضوعاته ورتّب فهارسه: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، ط٢، لجنة التأليف والترجمة والنشر– مصر، ١٩٤٨، ٢/١.

(٣) المرجع السابق، ٢/١ – ٣.

(٤) دلائل الإعجاز، ص٤٠١.

(٥) المصدر السابق، ص٤٠١.

(٦) التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٢٦٣.

بـه إلاّ فـي موضع الانتقـام، والعامّـة وأكثـر الخاصّـة لا يفصـلون بـين ذكـر المطـر وبـين ذكـر الغيث والجاري على أفواه العامّة [أنّهم] لا يفقدون من الألفاظ ما هو أحقّ بالذكر وأولى بالاستعمال»(١).

وليس غريبًا بعد هذا أن ينصّ الجاحظ صراحةً على إنكار وجود الترادف التامّ بين الألفاظ والإلحاح على ذلك بين بعضها لاشتراكها في المعنى العامّ الذي تشير إليه، فليس ثمّة لفظة تساوي أخرى مساواة تامّة، وإنّما يبقى لكلٍّ منها دلالتها الخاصّة التي تجعل ظلال المعنى المتولّدة عنها تختلف عن تلك المتولّدة عن غيرها. يقول: « ويقال: فلان أحمق، فإن قالوا "مائق" فليس يريدون ذلك المعنى بعينه، وكذلك إذا قالوا: "أنْوَك"، وكذلك إذا قالوا: "رقيع". ويقولون: فلان سليم الصدر، ثمّ يقولون "عَيِيّ"، ثمّ يقولون "أبله"، وكذلك إذا قالوا "معتوه"، و"مسلوس" وأشباه ذلك وهذا المأخذ يجري في الطبقات كلها من جودٍ وبخل، وصلاحٍ وفساد، ونقصان ورجحان »(٢).

وإذا كان الجاحظ قد قدّم رأيًا فصلاً نصّ فيه على انتفاء وقوع الترادف التامّ بين الألفاظ، فإنّ المتتبّع لما بعد الجاحظ يستطيع أن يلحظ أنّ التوجّه نفسه ظلّ مستمرًا على امتداد الدرس البلاغيّ والنقديّ، وكذلك اللغويّ.(٣) إلاّ أنّ المرء قد يحار أحيانًا إذ يقف على بعض من الآراء التي قد توحي بإقرار أصحابها بوجود الترادف من مثل ما نجده عند ابن الأثير وصاحب الطراز. وذلك إذ يتحدث كلٌّ منهما عمّا يدخل في باب التوكيد الذي قد يتأتّى بوقوع التكرار في اللفظ والمعنى أو بوقوع التكرار في المعنى دون اللفظ، فيشير كلٌّ منهما إلى أنّ التكرار الذي يقوم في المعنى دون اللفظ ينقسم بدوره إلى ما هو مفيد وما هو غير مفيد، ويمثّلان للثاني منهما – أي غير المفيد– بقول أبي تمام:

الزمانُ ربوعَنا بينَ الصَّبا ... وقَبولِها ودَبورِها أثلاثا

إذ يرى كلٌّ من ابن الأثير والعلويّ فيما يعلّقان به على هذا البيت أنّ الصَّبا والقَبول لفظتان تدلان على معنًى واحد، وهما اسمان للريح من جهة المشرق. كما يمثّلان أيضًا ببيتٍ آخر للخطيب يقول فيه:

قالتْ أمامةُ لا تجزعْ فقلْتُ لها ... إنَّ العزاءَ وإنَّ الصبرَ قدْ غُلِبا

---

(١) البيان والتبيين، ١/٢٠.

(٢) المصدر السابق، ١/٢٥٠.

(٣) يكفي في هذا الإطار أن نعود إلى كتاب الثعالبي "فقه اللغة وسرّ العربيّة" لنرى كيف يعرض مصنّف الكتاب لكمٍّ هائل من الألفاظ التي تتقارب في المعنى العامّ فيقف على الفروق الدقيقة التي تقوم بينها ويوضح اختلافها في الدلالة تبعًا لذلك.

ويذهبان إلى أنّ العزاء هو الصبر لأنّ معناهما واحد(١)، وهذا ما يعني أنّ في الكلام حشوًا يمكن الاستغناء عنه دون أن يخلّ ذلك بالمعنى، ودون أن يعطّل قدرة السامع أو القارئ على الفهم والتأثّر، ومن ثمّ فإنّ في البيتين تكرارًا معنويًا باستخدام ألفاظ مترادفة، وهو تكرارٌ غير مفيد وفق منظور ابن الأثير والعلوي مادامت الألفاظ تشير إلى المعنى ذاته.

وإذا كان فيما ذهب إليه ابن الأثير والعلويّ ما يشي بإقرارهما أنّ الترادف أمرٌ واقع في اللغة، وأنّ الألفاظ المترادفة يمكن أن يُستغنى ببعضها عن بعضها الآخر، وأنّها من ثمّ قابلة للتبادل في السياقات المختلفة، فإنّ كلاً منهما يورد في مواضع أخر ما يشير إلى إدراكه للفروق الدقيقة التي تقوم بين لفظة ومرادفاتها، وهي فروقٌ تجعل هذه المترادفات تتّفق في الدلالة العامة إلاّ أنّ كلّ لفظة منها تظلّ محتفظةً بخصوصيّة معيّنة تجعل المتكلّم يحتكم إليها عند الاستعمال فيستخدم كلاً منها في الموضع الذي تكون فيه أكثر مواءمةً وأكثر دقّةً من مرادفاتها، بل ربّما قد يجد أنّ لفظة واحدة من هذه المترادفات تصلح دون غيرها تبعًا للمقام وسياق الكلام، وهذا ما يحتاج كما يرى ابن الأثير إلى فهم دقيق وإنعام نظر. يقول متحدّثًا عن علّة تفضيل لفظٍ على آخر: «ومن عجيب ذلك أنّك ترى لفظتين تدلاّن على معنًى واحد، وكلاهما حسن الاستعمال، وهما على وزن واحدٍ وعدّةٍ واحدة، إلاّ أنّه لا يحسن استعمال هذه في كلّ موضعٍ تستعمل فيه هذه، بل يفرّق بينهما في مواضع السبك، وهذا لا يدركه إلاّ من دقّ فهمه، وجلّ نظره. فمن ذلك قوله تعالى: **﴿وما جعلَ اللهُ لرجلٍ من قلبين في جوفه﴾** [الأحزاب/٤]، وقوله تعالى: **﴿ربِّ إنّي نذرْتُ لكَ ما في بطني مُحرَّرًا﴾** [آل عمران/٣٥]، فاستعمل الجوف في الأولى والبطن في الثانية، ولم يستعمل الجوف موضع البطن، ولا البطن موضع الجوف، واللفظتان سواء في الدلالة، وهما ثلاثيّتان في عدد واحد ووزن واحد أيضًا»(٢). وعليه فإنّ «العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلاّ لنوع من الخصوصيّة اقتضت ذلك، و[هذا] مالا يتوخّاه إلاّ

---

(١) المثل السائر، ٣/٣٥. والعلوي: ٢/١٨٩– ١٩٠. ويقف محمد عبد المطلب عندما أشار إليه ابن الأثير والعلويّ مفنّدًا رأييهما بالقول بوقوع الترادف بين الألفاظ بين البيتين، إذ ينقل فيما يتعلّق ببيت أبي تمام ما أورده المرزوقيّ في شرحه، إذ قيل في القَبول إنّها الصَّبا، وقال النَضر بن شميل: القَبول ريحٌ بين الجنوب والصَّبا، كما ينقل قول ابن الأعرابيّ: القَبول كلّ ريح ليّنة طيّبة المسّ تقبلها النفس. مرتئيًا أنّه ليس ثمّة بعد ذلك وجهٌ للردّ على أبي تمام في هذا البيت. أمّا عن بيت الخطيب فيشير عبد المطلب إلى أنّ العزاء والصبر ليسا مترادفَين بحال، فالعزاء هو أكثر الصبر، أو أحسن الصبر، وبهذا يكون مراد الشاعر في البيت أنّ الصبر ذهب كلّه أدناه وأعلاه، أقلّه وأكثره، ومن ثمّ فلا تكرار في البيت بلا فائدة، ولا تطابق بين الصبر والعزاء فيه. ينظر: البلاغة والأسلوبيّة، ص٢٩٧.

(٢) المثل السائر، ١/١٦٤، وينظر أيضًا ١/١٦٥.

العارف برموز الفصاحة والبلاغة الذي اطّلع على أسرارها، وفتّش عن دفائنها. ولا تجد ذلك في كلّ كلام، فإنّه من أشكل ضروب البيان، وأدقّها فهمًا، وأغمضها طريقًا »(١).

ومن هنا تنعقد الصلة بين الفصاحة والاختيار عند العلوي، فيرى أنّنا كثيرًا ما «نؤثر كلمةً على كلمة مع اتّفاقهما مع المعنى، وما ذاك إلاّ لأنّ إحداهما أفصح من الأخرى »(٢)، وهذا ما يجعل المنشئ ولا سيّما في ميدان الأدب والفنّ محتاجًا إلى الإلمام بالمترادفات وإلى «معرفة عدّة أسماء لما يقع استعماله في النظم والنثر، ليجد – إذا ضاق به موضع في كلامه بإيراد بعض الألفاظ فيه – سعة في العدول إلى غيره ممّا هو في معناه »(٣). ذلك أنّ الكلمة في المستوى الإبداعيّ عمومًا تتجاوز كونها مجرّد وحدة لغويّة دالّة إلى كونها أداةً فنّيّة لها خواصّها المميّزة التي تدفع المنشئ إلى اختيارها من بين الإمكانات التي يتوفّر عليها مخزونه المعجميّ، وإلى إيثارها دون سواها تبعًا للمقاصد الواعية التي يستحضرها غالبًا في ذهنه حين يقوم بهذا الاختيار.

وقد يبدو من المقبول بعد هذا أن يرى السلكّي أنّ لفظي "الضرغام والهزبر" ليستا أقلّ وضوحًا من لفظة " الأسد " ما دام(٤) السامع عارفًا بمعنى كلّ منها، وأنّ اختيار أحدها يبقى وقفًا على ما يراه المنشئ من ملابسات وظروف مقاميّة وسياقيّة تستدعي هذه أو تلك، فكثيرًا ما نجد أنّ «إحدى اللفظتين قد تنفر في موضع، وتزلّ عن مكان لا تزلّ عنه اللفظة الأخرى، بل تتمكّن فيه وتضرب بجرانها، وتراها في مظانّها، وتجدها غير منازعة إلى أوطانها، وتجد الأخرى لو وُضعت موضعها في محلّ نفار، ومرمى شراد، ونابيةً عن استقرار »(٥). فاختيار اللفظ وإحلاله الموقع المناسب هو عين البلاغة، والأساس في حسن البيان.

---

(١) المصدر السابق، ٢/١٨٠، وراجع أيضًا ١/٢٩٧.

(٢) الطراز، ١/١٣٢. ويتمّ العلويّ مقولته هذه مشيرًا إلى أنّ ذلك يدلّ على أنّ «تعلّق الفصاحة إنّما هو بالألفاظ العذبة والكلم الطيّبة. ويتابع: ألا ترى أنّهم استحسنوا لفظ الديمة والمزنة، واستقبحوا لفظ البعاق، لما في المزنة والديمة من الرقّة واللطافة، ولما في البعاق من الغلظ والشناعة». ويقف تمّام حسّان عند مقولة العلويّ هذه فيرى فيها تبسيطًا مُخِلاًّ بفهم الفصاحة، كما يرى أنّ زعم العلويّ هذا ينبغي ألاّ يؤخذ على إطلاقه، معلّلاً ما يذهب إليه في هذا الشأن ضمن شرح مفصّل نسبيًا. ينظر: المصطلح البلاغيّ القديم في ضوء البلاغة الحديثة، فصول مج٧، ع٣-٤، ١٩٨٧، ص٢٥، وراجع أيضًا الطراز، ١/١٣٢.

(٣) ابن الأثير: المثل السائر، ١/٥٠.

(٤) ينظر: عيّاد، شكري: البلاغة العربيّة وعلم الأسلوب ، ص٢٣٥. نقلاً عن مفتاح العلوم .

(٥) الباقلانيّ : إعجاز القرآن، ص١٨٤.

وفي ضوء ما أسلفنا أن نقبل من تمام حسان ما يذهب إليه إذ يصرح بأننا « إذا أردنا أن نتداعي لفروع البلاغة الثلاثة؛ المعاني والبيان والبديع، موضوعًا واحدًا فإن ذلك الموضوع ينبغي أن يكون العلاقة مابين الاختيار الأسلوبي للعنصراللغوي وبين المعنى»[(١)].

وتقود مقولة حسان هذه إلى التنويه باتساع دائرة الاختيار ضمن الدرس البلاغي والنقدي ، فالاختيار لا يقف عند حدود اللفظ المفرد بل يمتد ليشمل اختيار التأليف الملائم والصياغة المثلى. وقد أشار ابن حزم إلى ذلك بوضوح حين نوه بأن «تأليف الكلام فعلٌ اختياريٌّ متصرف في وجوه شتى»[(٢)] وقريب من ذلك أيضًا ألمح السيوطي إذ نقل عن الرازي وابن الحاجب وابن مالك وغيرهم قولهم: «ليس المركّب بموضوع »وأتبع ذلك أيضًا بما حكاه ابن إياز جمال الدين أبو محمد حسين بن بدر (–٦٨١هـ) نقلاً عن شيخه سعد الدين قوله: إن واضع اللغة لم يضع الجمل كما وضع المفردات، بل ترك الجمل إلى اختيار المتكلّم... [وا ٍلا] لوجب على أهل اللغة أن يتتبعوا الجمل ويودعوها كتبهم كما فعلوا ذلك بالمفردات »[(٣)]، ومن ثم كان الأسلوب وفق رؤية ابن خلدون مرتبطًا «بصورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصًّا كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام »[(٤)]. وبهذا يغدو الأسلوب حصيلة تكامل الاختيار على كلا المستويين الإفرادي والتركيبي [(٥)]؛ وبالتعبير المعاصر حصيلة تكامل المحورين العمودي الذي

---

(١) الأصول، ص٣٠٩.

(٢) المسدي، عبدالسلام: التفكير اللساني في الحضارة العربية، ط٢ الدار العربية للكتاب– تونس، ١٩٨٦، ص١١١. نقلاً عن كتاب الإحكام في أصول الأحكام ٢٩/١.

(٣) المزهر في علوم العربية وأنواعها، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلّق حواشيه: محمد أحمد جاد المولى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، ط٣ ، دار التراث– القاهرة، د.ت، ٤١/١– ٤٤.

(٤) الشايب، أحمد: الأسلوب، ص٣٠ نقلاًعن المقدمة، ٥٣٥ –٥٣٦.

(٥) وهذا مصطلح يشار إليه لاحقًا في الدرس الأسلوبي ولا سيما عند جاكبسون بوصفه إسقاطًا لجدول الاختيار على جدول التوزيع، وتفاعلاً بين العلاقات الاستبدالية التي تتعلّق باختيار اللفظ المفرد، والتي عُدّت علاقات غيابية لكون الحاضر فيها يتحدد بالغائب، والعلاقات الركنية التي تقوم على مستوى التركيب والتأليف، وهي علاقات حضورية لكونها تتمثّل بالعلاقات القائمة بين العناصر الداخلة في تركيب الخطاب. ينظر: المسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، ص٩٦.

يتعلّق باختيار الألفاظ قبل دخولها في التركيب، والأفقيّ الذي يقوم على مستوى التركيب والصياغة.

والواقع أنّ الخيارات المتاحة في المستوى التركيبيّ قد تبدو أوسع منها في المستوى الإفراديّ، وربّما وجد المنشئ في هذا المستوى أي التركيبيّ حريّة أكبر وانفتاحًا على نطاق أوسع، ذلك أنّ الاختيار في منطقة الإفراد ظلّ محاطًا في الدرس البلاغيّ بثلّة من المواصفات أو المحاذير التي أخذت في الغالب طبيعة شرطيّة، وهذا ما تؤكّده العديد من المقولات والتعريفات البلاغيّة التي أشارت إلى كلا المستويين بشكل متلازم من مثل ما نجده ضمن ما قُدّم في إطار تحديد البلاغيّين لمفهوم الفصاحة، والشروط الواجب توافرها في المفردة لتكتسب هذه الصفة، ومن ثمّ لم تكن حريّة المنشئ في هذا المستوى حريّة مطلقة[(١)] إنّما هي حريّةٌ محكومة بجملة من المواصفات التي تجعل المفردة مؤهَّلة للاستخدام في الإنشاء الأدبيّ والفنّيّ، على حين بدت خيارات التأليف والصياغة مفتوحةً أمام المنشئ لا يحكمها إلاّ شرطٌ واحد يتمثّل في عدم الإخلال بقواعد النحو[(٢)]. وقد تنبّه الرماني إلى حجم هذه السعة فأكّد أنّ « دلالة التأليف ليس لها نهاية [تماماً] كما أنّ الممكن من العدد ليس له نهايةٌ يُوقف عندها [فـ] لا يمكن أن يزاد عليها »[(٣)].

وهكذا فمعظم الإمكانات النحويّة تعدّ ذات طبيعة اختياريّة، ومن ثمّ فهي توفر للمبدع قدرًا كبيرًا من الحريّة في اختيار الأساليب والصيغ، وتمدّه بأنماطٍ مختلفة من صور التركيب التي يستطيع بها أن يؤدّي المعنى ويعبّر عمّا يريد على مستوى الصياغة المحسوسة. وبهذا تغدو الإمكانات النحويّة المتاحة مهيّئة لأن تقدّم مالا حصر له من الدلالات، وتغدو الطاقة الإبداعيّة للمنشئ متمثّلةً في قدرته على استغلال هذه الإمكانات على النحو الأمثل، وفي القدرة على انتقاء بعضها دون بعضها الآخر، ومن ثمّ يغدو التفاوت بين بنية وأخرى أو بين كلام وآخر رهنًا بإصابة المنشئ في الاهتداء إلى الاختيار الملائم.

ومن هذا المنطلق كان مدار النظم – كما يشير عبد القاهر – « على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، [وهذه] الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، [أو] نهاية لا تجد لها ازديادًا بعدها »[(٤)]، ولهذا كان على المنشئ « أن ينظر في وجوه

---

(١) ينظر: عبد المطلب، محمد: البلاغة العربيّة؛ قراءة أخرى، ص٧٤– ٧٦.

(٢) يبدو أنّ عبد القاهر كان يشير إلى ذلك إذ قال: « اعلم أن ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك، فلا تُخلّ بشيء منها ». دلائل الإعجاز، ص ٨١.

(٣) النكت، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص٩٩.

(٤) دلائل الإعجاز، ص٨٧.

كلّ بابٍ وفروقه...فيعرف لكلٍّ من ذلك موضعه، ويجيء به حيث ينبغي له »[١]. ومن هنا كانت المزيّة غير واجبة « من أجل العلم بأنفس الفروق والوجوه.[وا إنّما] للعلم بمواضعها، وما ينبغي أن يصنع فيها، فليس الفضل [مثلاً] للعلم بأن الواو للجمع، والفاء للتعقيب بغير تراخٍ، و"ثم" له بشرط التراخي، لكن لأن يتأتّى لك إذا نظمت شعرًا أو ألّفت رسالةً أن تحسن التخيّر، وأن تعرف لكلٍّ من ذلك موضعه »[٢] فـ «إنّما سبيل المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل فيها الصور والنقوش، فكما أنّك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفيّة مزجه لها وترتيبه إيّاها، إلى ما لم يتهدَّ إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخّيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنّها محصول النظم »[٣].

وربّما لا يحتاج كلام عبد القاهر إلى مزيد إضافة أو فضل بيان، فمحور ما يدور حوله كلام الإمام الجرجاني يتلخّص في أنّ اللغة تقدّم في إطار ما أسماه "معاني النحو" بدائل متعدّدة، وتفسح المجال للانتقاء من بين ممكنات مختلفة في تشكيل الكلام ونظمه.

ولعلّنا نستطيع أن نكتفي بما أوردنا لنؤكّد أنّ الدرس البلاغي بوجهٍ عامٍّ قد أولى جانب الاختيار عناية واضحة وأهميّة بارزة على كلا المستويين الإفرادي والتركيبي، وذلك انطلاقًا من التنبُّه الواعي والإدراك العميق لما لهذا الجانب من فعاليّة لعلّها الأساسيّة في أداء المعنى أداءً جماليًّا يحظى من خلاله بالمزيّة والفضل والاستحسان.

---

(١) المصدر السابق، ص٨١– ٨٢.

(٢) المصدر السابق، ص٢٤٩– ٢٥٠.

(٣) المصدر السابق، ص٨٧– ٨٨.

الدلالة بين البلاغة والأسلوبيّة:

الدالّ والمدلول، اللفظ والمعنى، الشكل والمضمون. هي في الواقع تسميات متعدّدة تحيل في الغالب على معنًى واحدٍ عندما ترد في المناهج والنظريّات النقديّة، وتدور حول المحور ذاته وهو بحث المجال اللغويّ في النصّ المدروس والوقوف على جملة العلاقات التي تقوم بين العناصر التي تشكّل بنية النصّ، وتحدّد هويّة الأسلوب فيه، وبحث صلة ذلك كلّه بالدلالات التي ينطوي عليها النصّ، والأبعاد التي قد تكون كامنةً فيه.

ولعلّنا لا نخطئ إذ نزعم أنّ بحث ما أشرنا إليه آنفًا يعدّ لبّ الدراسة وصميمها عندما تُبحث النصوص ويُتناول الأسلوب فيها بالدرس والتحليل، ذلك أنّ الأبعاد الحقيقيّة لأيّ نصٍّ إنّما تتبدّى عبر صياغته اللغويّة والعلاقات الدقيقة في هذه الصياغة. ومن ثمّ كان من البديهيّ أن يكون بحث الصلة بين الدالّ والمدلول بالتعبير الأسلوبيّ والألسنيّ الحديث، أو بين اللفظ والمعنى بالتعبير البلاغيّ واللغويّ القديم، أحدَ المفاصل الأساسيّة التي بُسط القول فيها في كلا الدرسَين الأسلوبيّ والبلاغيّ على نحو ما سيتّضح وشيكًا.

الدلالة في الدرس الأسلوبيّ:

سبق أن أشرنا في مواضع عدّة من هذا البحث إلى أنّ الأسلوبية بوصفها منهجًا نقديًّا أو نظريّة في قراءة النصوص ودرسها قد اتّكأت وعلى نحوٍ واسع على معطيات الدرس اللسانيّ الحديث حتى عُدّت عند "أولمن" أحد أفنان اللسانيّات وفرعًا من فروع دوحتها. وتأتي المباحث والآراء التي قدّمها "فردينان دي سوسير" مؤسّس اللسانيّات الحديثة ورائدها، في طليعة هذه المعطيات التي تأسّس في ضوئها جانبٌ كبير من الأفكار التي تمخّضت عنها مباحث الدرس الأسلوبيّ، وكذلك الكثير من الرؤى والآراء التي برزت فيه.

وقد ذهب دي سوسير إلى أنّ اللغة هي مجموعة من الإشارات أو العلامات اللغويّة التي تتمّ باستخدامها عمليّة التواصل، كما وقف مطوّلاً عند العلامة اللغويّة "signe" موضحًا أنّها وحدةٌ مكوّنة من صورة صوتيّة هي الدال "Signifiant" وتصوُّر ذهنيّ تحيل عليه تلك الصورة وهو المدلول "Signifie" وأنّ العمليّة التي يقترن فيها الدالّ بالمدلول في أذهاننا هي مايسمّى بالدلالة "Signification" وبهذا يكون للعلامة اللغويّة مظهران اثنان، الأوّل ذو طبيعة حسيّة

فيزيائيّة، وهو الدالّ الذي يُدرك بالعين مكتوبًا أو بالسمع ملفوظًا، والآخر ذو طبيعة ذهنيّة مجرّدة، وهو المتصوّر الذهنيّ الذي يُدرك بالعقل حال الإحالة عليه، والذي عبر عنه بالمدلول(١).

ويؤكّد دي سوسير الترابط والتلاحم بين الدالّ والمدلول مشبِّهًا إيّاهما بوجهي الورقة الواحدة اللذين يستحيل الفصل بينهما أو تصوّر وجود أحدهما بمعزل عن الآخر، كما يشبّههما بمركّب الماء المكوّن من الهيدروجين والأوكسجين، موضحًا كيف أنّ فصل أحد هذين العنصرين عن الآخر يعني نفي خصائص الماء عن كليهما في آنٍ معًا(٢).

كما يوضح دي سوسير من ناحية أخرى أنّ العلاقة بين الدالّ والمدلول هي علاقة اعتباطيّة تعسفيّة لا تقوم البتّة على علّة منطقيّة واصفًا ذلك « بالمبدأ الذي لا يُردّ ولا يُدحض»(٣)، فأيّ دالّ لا يمكن أن يتحدّد بمدلوله طبقًا لاقتضاء منطقيّ كما أنّه ليس من دالٍّ هو أولى من أيّ آخر كان من الممكن أن يقع بدلاً منه. وعليه فإنّ العلاقة بين الاسم والمسمّى ليست طبيعيّة ولا منطقيّة، وإنّما هي من نتاج الوضع والاصطلاح بدليل أنّنا نجد للشيء ذاته تسميات مختلفة باختلاف اللغات، بل إنّ بمقدور أفراد أيّ مجموعة لسانيّة القيام باستبدال مصطلح لغويّ ما أو تغيير مقصده، وكلّ ذلك منوطٌ بالمواطأة والاتّفاق بين أفراد هذه المجموعة(٤)، وهذا ما يؤكّد أنّ العلاقة بين الكلمات ومعانيها، أو لنقل بين الدوالّ ومدلولاتها هي علاقة عرفيّة يحدّدها الاستعمال وتختلف باختلاف المجتمعات واختلاف لغاتها، ولهذا نجد العقل

---

(١) ينظر: عيّاد، شكري: اللغة والإبداع، ص٤٦، والمسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص١٥٢- ١٥٣.

(٢) ينظر: إيلوار، رونالد: مدخل إلى السانيّات، تر: بدر الدين القاسم، منشورات التعليم العالي، مطبعة جامعة دمشق- سوريا، ١٩٨٠، ص٧، ودي سوسير: محاضرات في الألسنيّة العامّة، تر: يوسف غازي. ومجيد النصر، دار نعمان - بيروت، ١٩٨٤، ص٨٩. وعلم اللغة العامّ، تر: يوئيل يوسف عزيز، سلسلة آفاق أدبيّة، دار آفاق عربيّة- بغداد، د.ت، ص٨٥-٨٧. وعياد، شكري: اللغة والإبداع، ص٤٦- ٤٦.

(٣) محاضرات في الألسنيّة العامّة، ص٩٠. وقد ذهب ليفي شتراوش في هذا الصدد إلى أنّ اعتباطيّة العلامة اللغويّة قد تكون بداية إلاّ أنّها لاتظل قائمة بعد دخول الكلمة في حيّز الاستعمال إذ يغدو الدالّ مرتبطًا بمدلوله ارتباطًا ضروريًا، ويصبح بموجبه الدالّ مستثيرًا لمدلوله على نحوٍ محدّدٍ ودقيق، ولعلّ هذا ما جعل بنفنست "Benveniste" ينكر على الصلة بين الدالّ والمدلول صفة الاعتباط واصفًا إيّاها بالملزمة والقاهرة موضحًا أنّ الاعتباط لا يقع بينهما، أي بين الدالّ والمدلول، بل بين الإشارة اللسانيّة وما تشير إليه من أشياء وأفكار. ينظر إيلوار، رونالد: مدخل إلى اللسانيّات، ص٩، وفضل، صلاح: نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ، ص٤١. والزيدي، توفيق: أثر اللسانيّات في النقد العربيّ الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربيّة للكتاب - طرابلس الغرب- تونس، ١٩٨٤، ص٥٩.

(٤) ينظر: المسدّي، عبدالسلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٤٥، والتفكير اللسانيّ في الحضارة العربيّة، ص١٠٨.

يعجز عن الاهتداء بذاته إلى اقتران الدوالّ في اللغة بمدلولاتها، وكذلك يعجز لاحقًا عن تعليل هذا الاقتران بعد أن يدركه(١).

وحيث إنّ الإشارة اللغويّة لا تجمع بين مسمًّى واسمه لعلّة منطقيّة تربط بينهما، وإنّما هي تجمع فحسب بين تصوّرٍ وصورةٍ سمعيّة أو بصريّة، وحيث إنّه لا علاقة بين صوت الكلمة أو شكلها ومفهومها الذي لا يتحدّد إلاّ في الذهن، فإنّ الدراسة الفعليّة لأيّ نصٍّ لا ينبغي أن تتّجه إلى الكلمات في حدّ ذاتها بقدْر ما تتّجه إلى العلاقات القائمة بين هذه الكلمات حال انتظامها ضمن بنية معيّنة، ذلك أنّ الكلمة المفردة لا يمكن أن تشكّل شيئًا لغويًّا، بل إنّها تظلّ غير ذات معنًى واضح المعالم(٢)، تبقى متّسمةً بالعشوائيّة إلى حدٍّ بعيد إلى أن تتّخذ مكانها ضمن سلسلة التعبير الذي يزيل عنها عشوائيّتها، ويمنحها هويّتها وفعاليّتها حين تندرج ضمن تنظيم يثمر بتجاوره مع تنظيمات أخرى. ومن هنا كانت اللغة عمومًا – بحسب دي سوسير –كلاًّ يقوم على ظواهر مترابطة العناصر ماهيّة كلّ عنصر فيها وقفٌ على بقيّة العناصر بحيث لا يتحدّد أحدها إلاّ بعلاقته بالعناصر الأخرى، وكان الحدث اللغويّ –على حدّ تعبيره– جهازًا تنتظم في صلبه عناصر مترابطة ترابطًا عضويًّا بحيث لا يتغيّر عنصرٌ فيه إلاّ انجرّ على تغيّره تغيُّر وضع بقيّة العناصر، ومن ثمّ الجهاز كلّه(٣).

والواقع أنّ الأسلوبيّة استندت إلى جملة هذه الرؤى والأفكار، فأكّدت العلاقة العضويّة بين الدالّ والمدلول، وفنّدت في جلّ اتجاهاتها الثنائيّة المصطنعة التي تفصل بين لغة الأثر الملموس ومضمونه، واتّجهت في بحثها للأسلوب نحو محور الروابط بين الصياغة التعبيريّة والخلفيّة الدلاليّة، مؤكّدة أنّ الأسلوب ظاهرةٌ داخليّةٌ في النصّ، وأنّ أبعاد هذه الظاهرة لا تتجلّى إلاّ في شبكة تقاطع الدوالّ والمدلولات وفي مجموع علائق بعضها ببعض، فمن ذلك تتكوّن البنية النوعيّة للنصّ، وهي ذاتها أسلوبه.

---

(١) ينظر: حسّان، تمّام: اللغة بين المعياريّة والوصفيّة، دار الثقافة– القاهرة، ١٩٩٢، ص١١٠– ١١٤، ١٢٦، ٣. والمسدّي، عبد السلام: التفكير اللسانيّ في الحضارة العربيّة، ص١١٢.

(٢) للاطّلاع حول ذلك ينظر: جيرو: علم الدلالة، تر: منذر عيّاشي، ط١، دار طلاس– سوريا، ١٩٨٨، ص٤٢، ١٥٧. وباي، ماريو: أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، ط٢، عالم الكتب – القاهرة، ١٩٨٣، ص٥٥. ومختار عمر، أحمد: علم الدلالة، ط١، دار العروبة– الكويت، ١٩٨٢، ص٣٤. وريتشاردز: مبادئ النقد الأدبيّ، تر: مصطفى بدوي، المؤسّسة المصريّة العامّة، ١٩٦٢، ص١٩٠– ١٩١.

(٣) المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٥٠. وراجع أيضًا فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص١٧.

ومن هنا كان الأسلوب في تصوّر بالي هو الاستعمال ذاته[١]، وكان كلّ نصٍّ في منظور جيرو عالمًا لغويًّا مستقلاً »إذ هو أي النصّ –كما يعبّر مولينيه– «مكانٌ يحصل فيه –كما في الموقد– عددٌ من التفاعلات الكيميائيّة التي تولّد قيمًا أسلوبيّةً انطلاقًا من عناصر كلاميّة»[٣].

ومن هذا المنطلق فقد بدا من المهمّ –بحسب مولينيه– أن نعتمد على ثنائيّة أخرى يشير إليها دي سوسير إضافة إلى ثنائيّة الدالّ والمدلول، وهذه الأخرى هي التمييز بين المحور النظميّ والمحور الاستبداليّ إذ الإشارة اللغويّة بحسب دي سوسير تقوم بدورها لأنّها توجد في إطار مجموعة من الإشارات التي يرتبط بعضها ببعضها الآخر ضمن علاقات محدّدة تتوزّع على هذين المحورين[٤]، كما وجب من ناحية أخرى وفق رؤية مولينيه أن نعتمد في تحليل المدلول على التمييز بين نوعين من الدلالة تحملهما المفردة، وهما الدلالة الذاتيّة "Denotation" والدلالة الإيحائيّة "Connotation"[٥]، وهو يتّخذ من هذا التمييز قاعدةً في البحث عن العناصر الدالّة التي تسهم في التحليل الأسلوبيّ ضمن النصّ. فالدلالة الذاتيّة وإن كانت تكوّن الإطار الأساسي الذي يتحرّك ضمنه النصّ، فإنّها لا يمكن بحال أن تكون هدف الأسلوبيّة، إذ الدلالة الإيحائيّة هي التي تتحكّم غالبًا بالأولى. تحوّرها، بل لتشوّهها أحيانًا. وعليه فإنّ المكوّن الإيحائيّ –حسب تعبيره– هو الأكثر نفعاً، وتظلّ الدلالة الإيحائيّة أساس النصّ والجانب الأكثر أهميّة فيه، وهي من ثمّ هدف دارس الأسلوب وهذا ما يجعل القراءة الأسلوبيّة تتطلّب عملاً إيجابيًّا في البحث عن تلك الدلالات وإعادة بنائها[٦].

---

(١) ينظر: المسدّي، عبد السلام: النقد والحداثة، ص٣٦– ٣٧، ٥١– ٥٢، والأسلوبيّة والأسلوب، ص٣٦، ٥٣، ٨٩– ٩٠.

(٢) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص٢٢٢.

(٣) الأسلوبيّة، ص١٨٩.

(٤) بركة، بسّام: اللسانيّات والأسلوبيّة ودراسة الخطاب ضمن مقدمته لترجمة كتاب مولينيه: الأسلوبيّة، ص٨.

(٥) يوضّح مولينيه ما يعنيه بالدلالة الذاتيّة والدلالة الإيحائيّة من خلال طائفة من المفردات تحمل دلالة عامّة مشتركة من مثل "رحمه الله، توفّي، مات، نفق"، فهذه المفردات جميعها تحمل دلالةً عامّةً واحدة وهي الدلالة على الموت أو الانتقال من الدنيا إلى الآخرة، وهذه الدلالة هي ما يسمّيه مولينيه بالدلالة الذاتيّة على حين تختلف الدلالة الإيحائيّة التي تحملها هذه المفردات وتتعدّد كدلالة الإيمان والتسليم في "طلب الرحمة"، ودلالة العاطفة والاحترام في "توفّي"، والدلالة الحياديّة "مات"، والدلالة التحقيريّة "نفق". ينظر: الأسلوبيّة، ص١١– ١٢.

(٦) ينظر: المرجع السابق، ص١١– ١٣، ٢٣– ٢٥.

ويذهب ريتشاردز إلى أبعد من هذا فيقرّر أنّ الكلمة المفردة ليس لها معنًى في ذاتها، وأنّ الحجر الأساس في الكثير ممّا قد يقوم من مظاهر سوء الفهم إنّما هو مرتبط بما يسمّى "خرافة المعنى الخاصّ" على حدّ تعبيره. فنحن نفترض أنّ للكلمات معاني مطلقةً كما أنّ للناس أسماءهم، وأنّها تحمل هذه المعاني إلى الجمل بصرف النظر عن الكلمات المجاورة لها، وهو افتراضٌ ينبغي رفضه من وجهة نظر ريتشاردز نظرًا لما ينبني عليه من تصوّرٍ مغلوط لعمل اللغة يتلخّص في أنّها – أي اللغة – بناءٌ للجمل ببناء معاني كلماتها كلاً على حدة بدلاً من القول إنّ معاني الكلمات مستقاة من معاني الجمل التي ترد فيها والتركيبات التي تدخل ضمنها[1]، وأنّ الكلمات تتواشج فيما بينها ويتواقف بعضها على بعض في بناء المعاني ضمن الخطاب أو النصّ. فالكلمة في الدوام عضوٌ من كائن حيّ هو الحديث أو المقال، وبينه وبين سائر الأعضاء تعاون متبادل، وعليه فإنّ معنى أيّة كلمة إنّما يأتيها من معاني الكلمات التي ترافقها وتتكاتف معها إذ إنّ الكلمات التي تسبق لفظة ما وتلك التي تليها هي التي تحدّد طريقة تفسيرها[2]، ولهذا نجد ريتشادرز ينتقد فكرة المعنى الثابت ويقترح بدلاً منها "حركة المعنى" بما هي حركة ذات أثر رجعيّ، لا تتبيّن بمقتضاها معاني الكلمات إلاّ بانتهاء الجملة أو المقال[3].

وتبعًا لما أسلفنا فإنّه من غير الممكن أن نحكم لأيّة لفظة أو عليها حال كونها منفردةً منعزلةً خارج السياق إذ إنّها تبقى غير ذات معنى شأنها في ذلك شأن أيّة رقعة ملوّنة لا تكتسب حجمًا أو مساحةً ما لم توضع في إطار معيّن. بل إنّه من غير الممكن أن يقال إنّ للفظة معناها الخاصّ، بله إنّ لها ضربًا من الاستعمال الثابت الصحيح إلاّ إذا قصدنا بكلمة الاستعمال كلّ مظاهر التعاون الناجح مع الكلمات الأخرى أو كلّ القوى التي تستطيع أن تفجرها بالتعاون مع تلك الكلمات. وعليه فإنّ العلاقات بين الكلمات ليست علاقات آليّة أو إضافيّة، بل لا غرابة إذا زعمنا أنّ الكلمات يصحّح بعضها بعضًا ويلتمس بعضها عند بعض ما يسدّد غايتها[4].

ومن هنا فإنّنا إذا أردنا أن ندرس كفاية اللغة وجب علينا أن نرفض فكرة وجود معانٍ محدّدة للكلمات، وكون الخطاب مجرّد نظم أو رصف لهذه المعاني، تمامًا كما ينتظم الجدار من

---

(١) ينظر: فلسفة البلاغة، ص٥، ٥٩، ٧٠– ٧١. وراجع قريبًا من هذا الرأي ص١٩٣– ١٩٥. وقارن مع ناصف، مصطفى: اللغة بين البلاغة والأسلوبيّة، ص٢٣٢، ٤١٨، ٤٤٩، ٤٥٦– ٤٥٧، ٤٦٠، ٤٦٤، إذ يُلحظ أنّ ناصف في هذه الصفحات يكرّر آراء ريتشاردز هذه على نحو شبه حرفيّ.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص٧٣– ٧٤ وناصف، مصطفى: اللغة بين البلاغة والأسلوبيّة، ص٤٧٣ وراجع أيضًا باي، ماريو: أسس علم اللغة، ص٥٥.

(٣) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص١٨.

(٤) ينظر: ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ص٥٦، ٧٣– ٧٥، ٩٣. وراجع ناصف، مصطفى: اللغة بين البلاغة والأسلوبيّة، ص٤٥٣، ٤٧٤– ٤٧٦، ٤٠٦.

مجموع لبناته، وهذا يعني أنّ علينا أن نغيّر بؤرة تحليلنا وأن نتّجه نحو فهم أدقّ وأعمق، فلا نناقش مفهوم الكلمة كلبنةٍ من لبنات الجدار، وإنّما نناقش ما أضافته اللبنات بعضها إلى بعض. وإذا كانت اللبنات قلّ أن تحفل بما يُوضع معها وهي تؤدّي الغرض المنوط بها دون اكتراث بما حولها، فإنّ المعاني تعبأ وإلى أكبر قدْرٍ ممكن بما يوضع معها، أو لنقل بما يجاورها[١]. ولهذا فإنّنا نلحظ أنّ معظم الكلمات تُغيّر دلالاتها وبطرائق مختلفة كلّما انتقلت من سياق إلى سياق[٢]، وليس هذا فحسب بل إنّ في مقدور اللفظة الواحدة أن تحمل دلالات متعدّدة في وقت واحد، وكثيراً ما يتأتّى سوء التفسير من تصوّرنا أنّ الكلمة إذا عملت في اتّجاه فإنّها لا تستطيع أن تعمل في اتّجاه آخر في الوقت نفسه، وليس الأمر كذلك؛ فالكلمة ذات وجه حرفيّ وآخر استعاريّ بصورة تلقائيّة، ومن المعروف أنّ الوجه الاستعاريّ يعتمد على تركيب معانٍ متعدّدة في منطقةٍ واحدةٍ أو تعبيرٍ واحد[٣]، ثمّ فإنّ الالتباس الدلاليّ ، إن صحّ التعبير، لا ينبغي أن ينظر إليه بوصفه خطأ في استعمال اللغة نأمل في حصره وعلاجه أو ربّما في استبعاده واستئصاله، بل هو نتيجةٌ حتميّة لسلطان اللغة وقواها، ووسيلةٌ لا يمكن الاستغناء عنها في معظم أقوالنا وأشدّها حساسيّة، وربّما يتجلّى ذلك في مجالَي الشعر والدين على وجه الخصوص. وإذا بدت بعض الكلمات والجمل أحياناً وكأنّها تعني ما تعنيه مطلقاً، ودون قيود أو شروط فإنّ ذلك عائدٌ إلى أنّ الظروف والأحوال التي تحكم معانيها ثابتةٌ لاتتغيّر[٤].

وبالجملة فإنّ كلماتنا تحوّل معانيها وتغيّرها على الرغم من الافتراض المزعوم بأنّها ذات معانٍ محدّدة ثابتة، وإلاّ فقدت اللغة ما تتمتّع به من لين ومرونة، وفقدت بالتالي قدرتها على خدمتنا. ومن ثمّ فليس المطلوب أن نقاوم التغيّرات الدلاليّة بل أن نتعلّم كيف نتابعها، وأن ننظر إلى اللغة والمعاني التي تنتجها كلماتها وكأنّها نبات ينمو، لا أن ننظر إليها وكأنّها وعاءٌ مملوءٌ

---

(١) ينظر: فلسفة البلاغة، ص١٨- ١٩؛ وناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبيّة، ص٤١٦.

(٢) وربّما نستطيع أن نفهم في هذا الإطار ماذهب إليه كولريدج حيث قال: «كان دأبي أن أؤكّد في جرأة أنّ استخراج حجر من الأهرام باليد لن يكون أكثر صعوبة من تغيير كلمة، أو موقع كلمة عند ميلتون أو شكسبير في مؤلّفاتهم ذات الأهميّة القصوى دون أن نجعل المؤلّف يقول شيئاً آخر، أو شيئاً أسوأ ممّا يقول». الربيعي، حامد: مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، ص٢٩٧ نقلاً عن كتاب النظريّة الرومانتيكيّة في الشعر، ص١٧.

(٣) ينظر: ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ص١٩، ١١٤- ١١٥، ١٢٩؛ وناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبيّة، ص٥٠٨- ٥٠٩.

(٤) ينظر: المصدر السابق، ص٤٥- ٤٧، ٩١؛ واللغة بين البلاغة والأسلوبيّة، ص٤١٨، ٤٤٠- ٤٤٢، ٥٠٨. وللتوسع في هذه الفكرة راجع ص٤٥٠- ٤٥١. وفضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١٨٢- ١٨٤.

أو كتلةٌ من الطين أخذت شكلها وانتهت، أو لوحة فسيفساء تُشكَّل بوضع قطع ذات أشكال ثابتة وألوان محدّدة جنباً إلى جنب[١].

وتكاد معظم الآراء المقدّمة في إطار الدرس الأسلوبيّ لا تخرج عن مجمل ما أشار إليه ريتشاردز. فبلومفيلد يؤكّد خطأ الاعتقاد بوجود معنًى أساسيٍّ للكلمة، وينتقد محاولة ردّ جميع استعمالاتها إلى أصلٍ واحد يظهر بدرجة ما في سائر المعاني وكأنّ القضية لا تعدو أن تكون قضيّة ظلال، ويضيف: « كان ينبغي أن يقنعنا علم الدلالة – منذ زمن طويل- بأنّ القدرة على تشقيق المعاني وتحطيم الارتباطات لخلق ارتباطاتٍ أخرى هي شرطٌ جوهريّ لحياة اللغة»[٢].

وكذلك يلحّ ريفاتير على الفكرة ذاتها فيؤكّد أنّ الإشارات اللغويّة –على حدّ قوله- لا تملك قيماً مطلقة، وإنّما يتكوّن من مجموع علاقاتها مع الإشارات الأخرى، ومن ثمّ فإنّ كلّ تحليل مبنيٌّ على الكلمة المعزولة مرفوضٌ لأنّه لن يقود إلى تعرّف الظاهرة الأسلوبيّة على النحو الصحيح. كما ينبّه ريفاتير على أثر الزمن بوصفه عاملاً مغيّراً في الدلالة الأسلوبيّة[٣]، وتتكرّر هذه الأفكار عند جيرو، وانكفست، وألونسو[٤]، فكلٌّ منهم يؤكّد أن لا معنى للكلمة خارج الخطاب، وأنّ علاقاتها – أي الكلمة –مع الكلمات الأخرى في السلسلة الكلاميّة ضمن الخطاب هي التي تحدّد معناها. ولا يكاد الأمر يختلف عند جاكبسون الذي يجعل المحور التركيبيّ، الذي يُعنى بالعمليّة التي تنتج الطابع التأليفيّ حيث تقوم علاقات التجاور، أحدَ محورين اثنين تتميز الوظيفة الشعريّة– كما هو معروف– عن طريق العلاقة بينهما[٥].

وبالجملة فإنّ المدلول لا يرتبط بخواصّ ذاتيّةٍ فيها، وإنّما يأتيها التميّز من خلال السياق الذي تنزّل فيه، وعبر العلاقات التي تقيمها مع نظيراتها ضمن النصّ إذ تُرضخ جدليّة العلاقة عناصر اللغة إلى تفاعل عضويّ تتعدّد بموجبه دلالات الألفاظ وتتلوّن أبعادها بين سياق وآخر، وكل نصٍّ يفرز سُننه العلاميّة والدلاليّة الخاصّة به، ويحدّد أنماطه

---

(١) ينظر: المصدر السابق، ص٢٠، ٩٣– ٩٤. وناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبيّة، ص٤٤٢، ٤٧٧.

(٢) علم الدلالة وعلم اللغة العام، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عيّاد، ص٣٦.

(٣) ينظر: جيرو: الأسلوبيّة، ص١٢٤– ١٢٥، ٨٩. والطرابلسي، محمد الهادي: النصّ الأدبيّ وقضاياه، فصول مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١٢٤. وأبو العدوس، يوسف: الأسلوبيّة، ص١٤٤.

(٤) ينظر على التوالي جيرو: علم الدلالة، ص٤٢، ١٥٧. ناظم، حسن: البنى الأسلوبيّة؛ دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، ص٢٢. وفضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١٥٨– ١٦٢.

(٥) ينظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص٧٣، ٢٢٢. والمسدّي، عبد السلام: النقد والحداثة، ص٥٨.

ذاتيّة، وهذا ما يقرّر أنّ النصّ ليس معجم ذاته فحسب هو (١) وإنّما أنّه مبنيٌّ من مادة لغويّة رجراجة ومتلوّنة، ومن ثمّ فهو يتّسم بالتفرّد وينطوي على خصوصيّة ينماز بها من غيره.

وتبعًا لذلك فإنّ أيّ نصٍّ يتّصف، إضافةً إلى اتّصافه بالتفرّد والخصوصيّة، بصفة أساسيّة هي الوحدة، فكلّ جزء فيه يلتئم وبقيّة الأجزاء ضمن منظومةٍ واحدة تجعل أيّ استعمال وأيّ بناءٍ لغويّ ضمن النصّ يخضع لمنطقٍ مشترك ينتظم العمل بأكمله(٢). فالنصّ شبكةٌ من الدوالّ والمدلولات ومجموعة من العلاقات المعقّدة التي تقوم فيما بينها والتي تكوّن في النهاية بنيويّة خاصّة لهذا النصّ تتحدّد وفقها المعاني التي يحملها، كما تتحدّد هويّة الأسلوب فيه، وهذا ما يقود بالضرورة إلى القول إنّ أيّة دراسة تُعنى ببحث الأسلوب ودرسه وتسعى للإلمام بدلالات النصّ ينبغي ألاّ تقف عند حدود الجزئيّات وألاّ تحصر نفسها فيها، بل تتجاوزها إلى الإطار الأرحب والأشمل فتنظر إلى العمل في كليّته وتجعل من مسلماتها الاعتقاد بأنّ النصّ أسلوبًا ومعاني ليس مجموعًا للجزئيّات المتناثرة فيه، وإنّما هو الأفق العامّ والصورة الشموليّة المتكاملة التي لا يتأتّى لنا أن ندرك أجزاءها ونعي مكنوناتها حال بعثرتها وتجزئتها(٣). فنحن كما ينوّه هوف نستجيب لأيّ عمل، فإنّما نستجيب للمجموع الكليّ في جملته دون الالتفات بداءةً إلى ما يكوّنه، وعلينا أن نلاحظ أنّ الوحدة العضويّة في هذا العمل ليست شيئًا جاهزًا أو حجرًا كريمًا ملقًى في الطبيعة، وإنّما هي شيءٌ منجزٌ يأتلف من سماتٍ معيّنة مميّزة ومكوّنة للأبنية، السمات التي تمثّل وحدة متكاملة وتجعل الملامح اللغويّة التي يضمّها النصّ ذات درجةٍ عالية من التراتب و التعالق(٤).

ومن هذا المنطلق كان الاتّجاه الغالب في علم الأسلوب بوجهٍ عامٍّ هو التركيز على وحدة النصّ، وكان مفهوم المبدأ الأسلوبيّ الموحِّد والمنظِّم لمختلف مستويات العمل مبدأً حاسمًا فيه، فالهدف الحقيقيّ لعلم الأسلوب بحسب ألونسو هو « البحث عن العلاقات المتداخلة بين الدوالّ

---

(١) ينظر: المسدّي، عبد السلام: النقد والحداثة، ص٥٢ والأسلوبيّة والأسلوب، ص٥٨– ٥٩. وراجع أيضًا: لاينز، جون: اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، ط١، دار الشؤون الثقافيّة العامّة– بغداد، ١٩٨٧، ص٦٢، ٨٣.

(٢) ينظر: عيّاد، شكري: اللغة والإبداع، ص١٢٨.

(٣) يحاول جوته أن يقارب هذه الفكرة في قالب تشبيهيٍّ إذ يجعل العمل الفنّي شبيهًا بالبساط الغنيّ بالألوان والأشكال، والذي قد يتوهّم المرء أنّ في مُكنته الوقوف على سرّه إذا هو فضّ نسيجه، ولكن هيهات فلن يبلغ من ذلك ما يريد، وسيظلُّ السرُّ محجوبًا عنه مادامت تخفى عليه الرابطة الروحيّة التي تتّحد بها الخيوط. عبد البديع، لطفي: التركيب اللغويّ للأدب، ص١٤٧.

(٤) ينظر: الأسلوب والأسلوبيّة، ص٢٥. وراجع أيضًا شتريلكا، ليوزف: الأسلوب الأدبيّ، تر: مصطفى ماهر، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص٧١.

والمدلولات عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالّة وجميع العناصر المدلوليّة بحثًا يتوخّى تكاملها النهائيّ ويقتصر عند الممارسة العمليّة على أهمّها وأخطرها»[١]، إذ الأسلوب كما يقرّر ستاروبنسكي هو «مسبار القانون المنظّم للعالم الداخليّ في النصّ الأدبيّ»[٢]، ومن ثمّ فإنّه يتحدّد –كما يوضح ويليك و وارين في نظريّتهما– من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض وكذلك من خلال علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغويّ الذي يتنزّل فيه[٣]، إذ نحاول أن نحدّد كيف وإلى أيّ مدًى يحقّق كلّ عنصرٍ الوظيفة المنوطة به ضمن البناء الكلّيّ، وما المعيار الذي يقدّمه سياق نصٍّ ما في تحديد ما يمكن أن يُستخدم وما لا يمكن أن يُستخدم ضمن البنية المكوّنة لهذا النصّ.

ومن هنا كان الاتّجاه الوظيفيّ "Functional" أحد الاتّجاهات المعتمدة في التحليل الأسلوبيّ، وهو اتّجاه يرى وجوب عدم تحليل العمل الفنّيّ على مستويات جزئيّة وإنّما على أساس السياق العامّ، وذلك من منطلق أنّ أيّ نصٍّ ينتج معناه بحركة جدليّة لا تتمثّل في الانتقال من الجزء إلى الكلّ وإنّما هي تتمثل في التكييف الدلاليّ للأجزاء في ضوء البنية الكليّة الشاملة للنصّ[٤]. وبهذا غدا العمل بأكمله دالاً في منظور الدرس الأسلوبيّ، وغدا بحث الأسلوب فيه غير متّجه إلى درس العلاقات بين العناصر الموجودة في النصّ على مستوى الكلمة أو الجملة بقدْر ما هو متّجهٌ إلى بحثها على النطاق الأوسع والأشمل، وهو النصّ أو الكلام[٥].

ويرى فيشي في هذا الصدد أنّ علم اللغة النصّيّ قد أسهم في هذا التوجّه إلى حدٍّ بعيد، إذ إنّه يعدّ النصّ هو الموضوع الأساسيّ في الدرس والتحليل، وينظر إليه بوصفه الوحدة الأساسيّة التي تندرج فيها وحدات أصغر، كما يؤكّد أنّ الجملة التي عُدّت تقليديًّا أكبر وحدة لغويًّا ليست كافيةً في مجال بحث الأسلوب ودرسه، إذ هي تستمدّ حضورها –كما يشير فان ديك– من وجودها إلى جانب جمل وتراكيب أخرى، وهذا ما يجعل الحكم بقبول أيّة جملة أو ردّها منوطًا

---

(١) فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص١٦٠. وراجع هوف، غراهام: الأسلوب والأسلوبيّة، ص٨١– ٨٢. ودي أجيبار، فيتور مانويل: الأسلوبيّة؛ علم وتاريخ، تر: سليمان العطار، فصول مج١، ع٢، ١٩٨١، ص١٣٩، والسيد، شفيع: الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ، ص١٢٤.

(٢) المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٩٣.

(٣) المرجع السابق، ص٩١.

(٤) ينظر: الراجحي، عبده: علم اللغة والنقد الأدبيّ، علم الأسلوب، فصول، مج١، ع٢، ١٩٨١، ص١١٨. وفضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص١٣٦–١٣٧.

(٥) ينظر: المسدّي، عبدالسلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص١٠٩. وراجع أيضًا أولمن، ستيفن: اتّجاهات جديدة في علم الأسلوب ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ، ص١١. وعياشي، منذر: مقالات في الأسلوبيّة، ص٧٣.

بعلاقاتها مع الجمل الأخرى، ويحدّم الانتقال إلى الوحدة اللغويّة الأكبر والأكثر استقلاليّة وهي النصّ ليكون الوحدة الطوليّة التامّة بالنسبة لعلم الأسلوب والتحليلات المقدّمة في إطاره(١).

ويذهب صلاح فضل في السياق نفسه إلى أنّ مصطلح البنية "Structure"، ومفهومها الذي يتمركز حول التنظيم الداخليّ للوحدات المكوّنة للنصّ وطبيعة علاقاتها وتفاعلاتها، قدّم عونًا كبيرًا للبحوث الحديثة في هذا الإطار إذ إنّه ساعد على التخلّص من الارتباط بالوحدات الجزئيّة بوصفها الهدف في الدرس والتحليل، وأكّد أنّ وجود هذه الوحدات وفاعليّتها الوظيفيّة مرهون بموقعها من النصّ ودورها في متتالياته، وأنّ اتّساقها ضمن المنظومة الشاملة التي تمتدّ على رقعة النصّ بأكمله، إضافةً إلى ما يتعالق معه، هو الذي يحدّد كفاءتها التعبيريّة والجماليّة الخاصّة(٢).

أمّا المسدّي فقد ذهب مذهبًا آخر إذ أكّد أنّ ما تكاد تنفرد به اليوم مناهج البنيويّة في النقد الأدبيّ من تعريف النصّ بوصفه كيانًا عضويًّا له انسجام نوعيٌّ، إنّما يرتدّ إلى الأسلوبيّة في أصل نشأتها، وأوّل من سنّه وحدّد أبعاده هو "بالي"، وذلك في خضمّ تشريعه للأسلوبيّة إذ انتهى به التحليل إلى ضبط هويّة النصّ انطلاقًا من علاقة التناسب القائمة بين أجزائه، ثمّ تداول روّاد الدرس الأسلوبيّ بعده هذا المعطى، فدقّقوا منطوياته، وألحّوا على صبغة الانتظام في صلب النصّ أو الخطاب(٣).

ولعلّ أحدًا من أقطاب الدرس الأسلوبيّ لم يُعنَ بهذه المسألة قدْر عناية سبيتزر بها، فقد أكّد ضمن النقاط الأساسيّة التي حدّد بها منهجه أنّ كلّ عمل يشكّل وحدةً كليّةً شاملة وأنّ روح منشئه تعدّ مبدأ التماسك الداخليّ فيه، وهي تشبه أن تكون نظامًا شمسيًّا تدور كواكب النصّ في فلكه، ومن ثمّ فهو يتنزّل منزلة المؤشّر المشترك الذي تتداعى إليه سائر التفاصيل التي يضمّها

---

(١) ينظر: علم اللغة والدراسات الأدبيّة، ص١٨٣- ١٨٧، وساندريس، فيلي: نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، ص١٤٦- ولاحقًا، وينظر أيضًا خليل، إبراهيم: الأسلوبيّة ونظريّة النصّ، ط١، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر- بيروت، ١٩٩٧، ص١٤٠. وفضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٢٨٧.

ويدعو مصلوح في ضوء ما أوردنا إلى الانتقال بالنحو إلى طورٍ جديد ينأى به عن أن يظلّ حبيس أسوار الجملة، ويؤهّله لأن يكون قادرًا بوسائله على محاصرة النصّ ووصفه، والكشف عن علاقاته التي تتحقّق بها نصّيّة النصّ بما هو حدث تواصليٌّ مركّب ذو بنية مكتفية بنفسها قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل. في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللسانيّة؛ آفاق جديدة، ص٢٢٣.

(٢) بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص١٦٨- وينظر أيضًا الحربيّ، فرحان: الأسلوبيّة في النقد العربيّ، ط١، المؤسّسة الجامعيّة - بيروت، ص٣٦- ٤٩، ١٦٠- ١٦١.

(٣) الأسلوبيّة والأسلوب، ص١١٢- ١١٣.

الأثر المدروس ولا يتأتّى تفسيرها إلاّ به، وعليه فإنّ كلّ جزئيّة يجب أن تسمح بالنفاذ إلى مركز العمل المدروس والتوغّل فيه بناءً على قاعدة التكامل التي ينطلق منها سبيتزر، وبهذا سيُتاح لنا رؤية التفاصيل في جملتها، وسيكون في الإمكان التقاط العمل في كليّته وفي جزئيّاته الداخليّة[1]. وعليه فإنّ المباشرة النصيّة تتطلّب الإلمام بالنصّ كاملاً، والإحاطة به في نظرة شاملة تسبق الوقوف على جزئيّاته ورصد مسالكه المؤدّية إلى هذا المعبر الرئيسيّ [2]، « فالجزء لا يمكن فهمه إلاّ بالكل، وكلّ تفسيرٍ للجزء يفترض فهماً للكلّ »[3]. كما ينقل سبيتزر عن شلاير ماخر.

وفي الإطار نفسه ألحّ ريفاتير على الخاصّية التوليديّة الذاتيّة للبناء النصّيّ، موضحاً أنّ هذه الخاصيّة يجب أن تُدرس عن طريق تحليل الوسائل التي يعاضد بعضها البعض الآخر في سبيل توليد مجموع النصّ، كما حاول الاستعانة ببعض مفاهيم علوم الاتّصال في تكوين نظريّة متماسكة عن السياق اللغويّ، انتهت إلى تصوّر متبلور عمّا أسماه ريفاتير السياقات الصغرى والكبرى، ممّا كان له أثرٌ بارزٌ وفاعليّة واضحة في البحث الأسلوبيّ [4].

ونستطيع أن نلخّص جملة ما أوردناه في القول إنّ الأسلوبيّة استندت إلى معطيات الدرس اللسانيّ عموماً في مجمل ما قدّمته من آراء وأفكار وتصوّرات في شأن العلاقة بين الدالّ والمدلول وتأكيد تلاحمهما وعدم إمكانيّة الفصل بينهما، كما ألحّت على أهميّة السياق اللغويّ

(١) ينظر: المسدّي، عبدالسلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص١٦٨. وجيرو: الأسلوبية، ص٧٩. وعبد البديع، لطفي: التركيب اللغويّ للأدب، ص١٠٨– ١٠٩. وراجع أيضاً درويش، أحمد: الأسلوب والأسلوبيّة، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص٦٧. أبو العدوس، يوسف: الأسلوبيّة، ص١١٩– ١٢٠، ١٢٣.

(٢) ينظر: الرجيمي، محمد ناصر: النقد العربيّ الحديث ومدارس النقد الغربيّة، ص٢٠٢، نقلاً عن صمّود، حمّادي: الوجه والقفا، ص١٢٦.

(٣) سبيتزر: علم اللغة وتاريخ الأدب، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ: شكري عيّاد، ص٧١.

(٤) مولينيه: الأسلوبيّة، ص٤٩. وفضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص٢٢٣.

ونشير هنا إلى أنّ ريفاتير استخدم مصطلحَي السياق الأصغر والأكبر في معرض حديثه عن الانحراف الداخليّ بعد أن رأى أن يكون النصّ ذاته معياراً لهذا الانحراف، وأراد أن يحدّد ماهيّة هذا المعيار، فاختار السياق اللغويّ وسيلة لذلك. ويذكر عيّاد كلاماً مطوّلاً يحاول فيه أن يوضح ما عناه ريفاتير بالسياق الأصغر والأكبر. وربّما أمكن اختزال هذا الكلام بالتمثيل الذي يقدمه عياد لكلا السياقين؛ إذ يمثل للسياق الأصغر بالاستعارات التي تقوم على نعت الشيء بعدّه خالياً من صفاته كأن يقال: شمسٌ سوداء، أو عطرٌ صارخ، أو ضوءٌ مجهول، موضحاً أنّ هذا السياق يدخل في "سياق أكبر" يمكن أن يتحدّد بالعبارات التي تحيط بالسياق الأصغر، وهذه بالطبع لا تنحصر داخل حدود الجملة النحويّة، أو في عدد معيّن من الجمل، بل قد يمتدّ ليشمل سلسلة لغويّة واسعة يكون السياق الأصغر جزءاً منها. ينظر: اللغة والإبداع، ص٩١– ٩٢ وللتوسّع ينظر: ص٩٢– ٩٦.

في تحديمعاني الألفاظ الداخلة فيه، وفي ضبط ماهيّة الأسلوب المتشكّل ضمنه، وذلك عبر العلاقات المعقّدة التي تنشأ بين الكلمة ونظرياتها ضمن شبكة ممتدّة وواسعة لا تقف عند حدود الجملة والتركيب بل تنبسط لتشمل مساحة النصّ بأكمله، وتوجب من ثمّ عدم الوقوف عند حدود الجزئيّات في بحث هذه العلاقات، مؤكّدة ضرورة النظر فيها ودرسها وفق منظور كليٍّ شامل ينطلق من النصّ بأكمله بوصفه الوحدة الأساسيّة التي يستند إليها في الدرس والتحليل لكلّ ما ينضوي تحتها من وحدات وملامح تفصيليّة وعلاقات تقوم بين جملة العناصر المكوّنة لهذا النصّ.

الدلالة في الدرس البلاغيّ:

نودّ أن نشير بدايةً إلى أنّنا نؤثر هنا أن نعتمد مصطلحَي اللفظ والمعنى دون مصطلحَي الدالّ والمدلول فيما نحن الآن بصدده من محاولة لطرق بعض الزوايا التي قد تبدو ذات صلة ببحث الدلالة في الدرس البلاغيّ والنقديّ القديم. ذلك أنّنا لم نقف على استخدام للمصطلحَين الأخيرَين –الدالّ والمدلول– إلّا عَرَضاً في أغلب ما قدّم في مصنّفات البلاغة والنقد، إذ كان مصطلحا اللفظ والمعنى هما العملة المتداولة في بثّ الأفكار والملَاحِظ ذات الصلة بهذا الجانب.

وهو غير خافٍ أنّ قضيّة اللفظ والمعنى كانت من القضايا المُشكِلة والشائكة التي نالت نصيبًا وافرًا من النقاش والجدل، وحصدت مساحةً واسعةً ضمن مباحث الدرس البلاغيّ والنقديّ ومصنّفاته، وأسفرت عن طيفٍ واسعٍ من الرؤى والآراء التي توزّعت ما بين انتصار للفظ عند البعض، وآخر للمعنى عند آخرين، وثالث قد يُحتكَم فيه إلى نظرة مختلفة فلا يرى المزيّة لأحدهما في ذاته ولا يبدي مناصرةً لأحدهما على حساب الآخر.

وليس من شأننا في هذا البحث أن نخوض في هذه المسألة الخلافيّة، وكلّ ما يعنينا منها هنا هو نقطة تؤكّدها هذه المسألة، وهي أنّ الدرس البلاغيّ والنقديّ فصل بين اللفظ والمعنى بصورة أو بأخرى، وأنّ المباحث التي قُدّمت في هذا الصدد كانت قد أُسّست على ثنائيّة جدليّة تبرز هذا الفصل على نحوٍ بيّنٍ وواضح، وتفضي إلى القول بإمكانيّة إدراك كلّ منهما بمعزلٍ عن الآخر، حتّى لقد وصفت هذه الثنائيّة عند بعضهم بـ "الحادّة"[(١)].

وربّما كانت هذه الثنائيّة المصطنعة هي المسؤولة وإلى حدٍّ بعيد عن تحديد مباحث البلاغة وتفريعها على نحو ما هي عليه، إذ بوسع أيّ مستقرٍ لهذه المباحث أن يلحظ تفرّعها ما بين مباحث تُعنى بالبناء اللفظيّ سواء ما يتعلّق من ذلك باللفظة المفردة، أو ما يتعلّق بالبناء اللفظيّ

---

(١) سلوم، تامر: الأصول؛ قراءة جديدة لتراثنا القديم، ط١، دار الحقائق –اللاذقيّة، ١٩٩٣، ص١١٧.

ضمن الجملة أو ما في حكمها، وأخرى تُعنى بالعلاقة بين اللفظ ومعناه، وما يترتّب على ذلك من خروج هذا المعنى عند الحدود التي وضعت له، أو بمعنى آخر انحراف المعنى عن اللفظ، ثمّ تمتدّ هذه المباحث لتتناول معنى الجملة وصلتها بما قبلها وما بعدها(١). ويبدو أنّ تفريع المباحث على هذا النحو كان له أثرٌ واضح في الفصل بين شكل العمل ومضمونه، ومن ثمّ في عدّ اللغة والأداء اللفظي رسمًا خارجيًّا للمحتوى أو صورةً له يسهل الفصل بينهما وبحث كلٍّ منهما على حدة.

والواقع أنّ الآراء والمقولات التي تصبّ في هذا المنحى كثيرة تكاد تتراءى على امتداد الدرس البلاغي بدءًا من صحيفة بشر بن المعتمر (-٢١٠هـ) الذي ينصح فيما ينقله الجاحظ عنه كلّ من أراغ معنًى كريمًا فليلتمس له لفظًا كريمًا منوّهًا بأنّ من حقّ المعنى الشريف أن يؤدّى بلفظ شريف(٢). وتأتي آراء الجاحظ بعد ذلك لتصبّ في الخانة نفسها ولتؤكّد هذه الرؤية الثنائيّة إذ يقرّر أنّ لكلّ نوع من المعاني نوعًا من الأسماء »(٣)، وأنّ الألفاظ لابدّ أن تأتي مشاكلة للمعاني التي ستقوم بأدائها كمًّا ونوعًا فـ «إنّما الألفاظ على أقدار المعاني، كثيرها لكثيرها، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها، وسخيفها لسخيفها »(٤)، ذلك أنّ المعاني كما يراها الجاحظ أشبه ما تكون بالجواري، ولا تعدو الألفاظ كونها معارض لها: «... والمعاني إذا كُسيت الألفاظ الكريمة، وأُلبست الألفاظ الرفيعة، تحوّلت في العيون عن مقادير صورها، وأرْبَتْ على حقائق أقدارها بقدْر ما زُيّنت، وحسب ما زخرفت، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض، وصارت المعاني في معنى الجواري » (٥).

وتستمرّ هذه النغمة الثنائيّة بعد الجاحظ، وتتردّد صداها في كثير من أقوال من تبعوه. فابن طباطبا لا يقرّ فحسب باستقلال اللفظ عن المعنى كما فعل الجاحظ، بل نجده أيضًا يكرّر تشبيه الجاحظ الوارد آنفًا فيؤكّد من جديد أنّ اللفظ بالنسبة للمعنى« كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنًا في بعض المعارض دون بعض. [ويضيف] فكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتذل عن معنًى قبيح ألبسه »(٦).

ولا يكاد الأمر يختلف عند العسكريّ إذ نراه يورد ما هو قريبٌ من هذا عندما يعرض لقضيّة السرقات فيقول: «وليس لأحدٍ من أصناف القائلين غنًى عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم

---

(١) ينظر: عبدالمطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص٢٥٨.

(٢) البيان والتبيين، ١/١٣٦.

(٣) الحيوان، ٣/٣٩.

(٤) المصدر السابق، ٦/٨.

(٥) البيان والتبيين، ١/٢٥٤.

(٦) عيار الشعر، ص١١.

والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم – إذا أخذوها – أن يكسوها ألفاظًا من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى... فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممّن سبق إليها... [فـ] من أخذ [معنًى] فكساه لفظًا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممّن تقدّمه »[١]، ذلك أنّ «المعنى إنّما يحسن بالكسوة »[٢]، إذ «المعاني تحلّ من الكلام محلّ الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة »[٣]، ومن ثمّ فإنّ «الكلام إذا كان لفظه غثًّا، ومعرضه رثًّا، كان مردودًا ولو احتوى على أجلّ معنًى وأنبله، وأرفعه وأفضله »[٤].

وربّما بدت هذه النزعة التقسيميّة والصبغة الثنائيّة في ذروتها عند ابن قتيبة إذ يضع للشعر ضروبًا وتقسيمات وفق رؤية تفصل بوضوح بين الشكل والمضمون وتشطر الشعر إلى أربعة أضرب بناءً على توافر الجودة في المعنى واللفظ، أو القصور فيهما، أو تحقيق أحدهما لإحدى الصفتين وتخلّف الآخر عن ذلك فتكون حصيلة ذلك عنده أنّ من الشعر «ضربًا حسن لفظه وجاد معناه، وضربًا تأخّر معناه وتأخّر لفظه، وثالثًا حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتّشته لم تجد [له] فائدةً في المعنى، ورابعًا جاد معناه وقصرت ألفاظه »[٥].

والواقع أنّ بإمكان المتتبّع لما تضمّه مصنّفات البلاغة والنقد أن يقف على مزيد من الآراء والمقولات التي قد تقود إلى التسليم بأنّ ظاهرة الفصل بين اللفظ والمعنى، أو لنقل بين الشكل والمضمون تكاد تكون ظاهرةً شبه عامة، وتكاد تعدّ قاعدةً تنطبق على جميع البلاغيّين دون استثناء لأحدهم حتّى الإمام عبد القاهر الذي ربّما بدا أيضًا مجيزًا لهذا الفصل بين الألفاظ والمعاني، ومعترفًا لهذه الأخيرة بوجود مستقلٍّ سابق ممّا يجعل الألفاظ مجرّد علامات أو سمات يُؤتى بها لتشير إلى تلك المعاني، يقول: « وليت شعري، هل كانت الألفاظ إلاّ من أجل المعاني، وهل هي إلاّ خدمٌ لها مصرّفةٌ على حكمها، أوَ ليست هي سمات لها وأوضاعًا قد وضعت لتدلّ عليها »[٦].

وبالجملة، فإنّ الألفاظ بحسب ما أسلفنا لا تعدو أن تكون وسيلة يُستشفّ منها المعنى، وقالبًا تُسكب فيه وتتشكّل بشكله، أو كسوةً قد تحسّن هذه المعاني عندما تضاف إليها كما يحسّن الثوب مرتديه. وإذا كان في ذلك ما يدلّ على الطبيعة الثنائيّة التي اتّسم بها الفكر البلاغيّ والنقديّ القديم في بسط قضيّة اللفظ والمعنى، فإنّا نؤثر أن نعاود النظر مرّةً أخرى لنرى إن كانت

---

(١) الصناعتين، ص١٩٦– ١٩٧.

(٢) المصدر السابق، ص٢٢٩ وراجع أيضًا العمدة ٢٥٦/١.

(٣) المصدر السابق ، ص٦٩.

(٤) المصدر السابق ، ص٦٧.

(٥) الشعر والشعراء، ٦٤/١–٧٥.

(٦) دلائل الإعجاز، ص٤١٧، وراجع ص٤١٢.

طبيعة العلاقة بين طرفيها تقوم حقًّا على الانفصال كما قد يلوح في النصوص والمقولات التي أثبتناها آنفاً، أم بوسعنا أن نقف في المقابل على نصوص ومقولات أخرى من شأنها أن تضعنا أمام رؤية ثانية لطبيعة العلاقة التي تجمع بين طرفي هذه الثنائيّة.

وإذا عُدنا من حيث ابتدأنا فإنّا سنجد الجاحظ الذي وُصف بأنّه «أسهم وعلى نحو واسع في تثبيت ثنائيّة اللفظ والمعنى في البلاغة العربيّة وإقرار الفصل بين الشكل والمضمون بطريقة سيقتفيها البلاغيّون بعده.»(١) كما يرى صمّود، فإنّا سنجد الجاحظ نفسه كما ينقل عنه صمّود نفسه يقرّ بأنّ « اللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح » (٢). كما يورد في موضع آخر: « وقال بعضهم -وهو من أحسن ما اجتبيناه ودوّناه- لا يكون الكلام يستحقّ اسم البلاغة حتّى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»(٣).

وإذا ما انتقلنا إلى ابن طباطبا الذي وجدناه قد اقتفى أثر الجاحظ في إقراره الفصل بين اللفظ والمعنى، وفي تكرار ذات التشبيه الذي قدّمه الجاحظ في ذاك الإطار، فإنّنا سنجده هنا يقتفي أثر الجاحظ مرّة أخرى فيدلّل على الصلة الوثيقة بين اللفظ والمعنى مؤكّدًا من جديد أنّ للكلام جسدًا وروحًا، فجسده النطق وروحه معناه [وأنّ] الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه(٤). ويتكرّر الرأي ذاته في الصورة التشبيهيّة ذاتها، وربّما على نحو أشدّ وضوحًا وتفصيلاً عند ابن رشيق الذي يصرّح بأنّ « اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوّته »(٥).

وكما هو واضح فإنّ هذه المقولات تدلّل على وجود ثنائيّة واضحة طرفاها اللفظ والمعنى على نحو ما رأينا سابقًا، إلاّ أنّ السمة الأساسيّة للعلاقة بين طرفيها هي الصلة الوثيقة التي تصل إلى مستوى التلاحم العضويّ بين الطرفين كما توضح الصورة التي يسوقها الجاحظ وغيره، إذ لا يعقل لأحد أن نفترض إمكانيّة الفصل بين الروح والجسد، أو وجود أحدهما مستقلاً عن الآخر.

وإذا كان الأمر كذلك فكيف لنا أن نوفّق بين ما بدا لنا مشيرًا ومدلّلاً على الفصل بين اللفظ والمعنى، وبين ما يبدو هنا مؤكّدًا التلاحم بينهما؟ .. الحقّ أنّنا نقف عند الإمام عبدالقاهر على تفسير ربّما يكون مقبولاً لما قد يبدو تناقضًا بين الرؤيتين؛ فعبد القاهر يضع بين أيدينا

---

(١) التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٢٧٣. وراجع أيضًا ما ذهب إليه شكري عيّاد في كتابه: دائرة الإبداع، ص١٤٣- ١٤٤.

(٢) المرجع السابق، ص٢٧٤ نقلاً عن رسالة الجاحظ في الجدّ والهزل، ص٨٥.

(٣) البيان والتبيين، ١/١١٥.

(٤) عيار الشعر، ص١٦-١٧.

(٥) العمدة، ١/٢٥٢.

مصطلحين اثنين هما "المعنى" و "معنى المعنى"، مشيراً إلى أنّ المراد بالمصطلح الأول ما يفهم من ظاهر اللفظ، والذي نصل إليه بغير واسطة، أمّا المصطلح الثاني "معنى المعنى" فالمراد به – بحسب عبد القاهر- أن يعقل السامع أو القارئ من اللفظ معنًى ثمّ يفضي به ذلك المعنى إلى معنًى آخر، ويريد بذلك الكلام الذي يشتمل على مجازٍ أو كناية أو تمثيل(١)، ثمّ يمضي عبد القاهر ليوضح أنّ الأوصاف والأحكام التي تتردّد بين الناس، كوصفهم الألفاظ بأنّها زينة للمعاني وحلية عليها، وعدّهم المعاني كالجواري، والألفاظ كالمعارض لها، وكالوشي المحبّر، واللباس الفاخر، والكسوة الرائقة وأشباه ذلك، «إنّما تنصرف إلى النوع الثاني من الكلام، أي الذي يعطيك المتكلّم أغراضه فيه عن طريق معنى المعنى، بالتعبير المجاز أو الكناية أو الاستعارة تعبيراً دقّ فيه المسلك، ولطفت الإشارة. وهذا هو المراد أيضاً من وصف الألفاظ بأنّها معارض للمعاني، فالمعرض وما في معناه ليس هو اللفظ المنطوق به، ولكن معنى اللفظ الذي دلّت به على المعنى الثاني، كمعنى قوله:

فإنّي جبانُ الكلبِ مهزولُ الفصيلِ

الذي هو دليل على أنّه مضياف، فالمعاني الأولى المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحليّ وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يُومَأ إليها بتلك المعاني، هي التي تُكسى تلك المعارض، وتُزين بذلك الوشي والحليّ »(٢).

أمّا عن السبب الذي من أجله ردّ الناس وجوه الحسن في الكلام إلى الألفاظ– على نحو ما أوضحنا– فقد أشار عبد القاهر إلى أنّه لمّا كانت الوجوه ليست هي بأنفس المعاني و«إنّما هي زيادات فيها وخصائص...، لم يمكنهم أن يطلقوا اسم المعاني على هذه الخصائص، إذ كان لا يفترق الحال حينئذٍ بين أصل المعنى، وبين ما هو زيادةٌ في المعنى له وخصوصيّة فيه، [و] لمّا امتنع ذلك توصّلوا إلى الدلالة عليها بأن وصفوا اللفظ في ذلك بأوصاف يعلم أنّها لا تكون أوصافاً له من حيث هو لفظ كنحو وصفهم له بأنّه لفظ شريف، وأنّه قد زان المعنى، وأنّ له ديباجة، وأنّ عليه طلاوة، وأنّ المعنى منه في مثل الوشي، وأنّه عليه كالحليّ ، إلى أشباه ذلك ممّا يعلم ضرورة أنّه لا يعنى بمثله الصوت والحرف »(٣).

ولعلّنا لا نحتاج بعد هذا الإيضاح من عبد القاهر إلى مزيد إضافة لندلّل على أن لا تعارض بين الرؤى والمقولات التي عرضنا لها، ولكي نرى أنّها لم تُؤسّس وفق رؤية تفترض الانفصال الفعليّ سمةً أساسيّةً للعلاقة بين اللفظ والمعنى بقدْر ما كانت تسعى بهذا الفصل إلى ضبط الأسس والمعايير الجماليّة الخاصّة بكليهما وفي التعبير عنها وصياغتها.

---

(١) ينظر: دلائل الإعجاز، ص٢٦٢.

(٢) المصدر السابق، ص٢٦٣– ٢٦٤ بتصرّف يسير.

(٣) المصدر السابق، ص٢٦٦.

ومن هذا المنطلق كان عبد القاهر لا يرى في أيّ لفظ مزيّة توجب له الفضل والاستحسان بمعزل عن المعنى الذي يؤدّيه، موضّحاً أنّ استحسان اللفظة حينها لا يتجاوز كون اللفظ ممّا تعارفه الناس وتداولوه بينهم. يقول: «وأمّا رجوع الاستحسان إلى اللفظ من غير شرك من المعنى فيه، وكونه من أسبابه ودواعيه، فلا يكاد يعدّ نمطًا واحداً، وهو أن تكون اللفظة ممّا يتعارفه الناس في استعمالهم، ويتداولونه في زمانهم»[1]. ومن ثمّ فإنّ عبد القاهر لا يأبى أن تكون مذاقة الحروف وسلامتها ممّا يثقل على اللسان أمرًا داخلاً فيما يوجب للفظ الفضيلة إلاّ أنّه ينكر ما ذهب إليه بعضهم ممّن جعلوا ذلك هو الأصل والعمدة في الحكم للفظ أو عليه[2]. ذلك أنّ نظم الحروف في أيّة كلمة هو محض اصطلاح وتواضع لا يمكن أن نقف له على علّة معنويّة أو عقليّة توجب اختيار ترتيب دون غيره للحروف ضمن الكلمة أو تحتّم اختيار لفظة دون غيرها لتأدية معنى معيّن، فنظم الحروف – كما يوضح عبد القاهر – هو «تواليها في النطق فقط، وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتفٍ في ذلك رسمًا من العقل اقتضى أن يتحرّى في نظمه ما تحرّاه، فلو أنّ واضع اللغة كان قد قال: "ربض" مكان "ضرب" لما كان في ذلك ما يؤدّي إلى فساد»[3].

وكما هو ملحوظ وبيّن يلحّ عبد القاهر على أنّ اللفظة أو لنقُل "العلامة اللغويّة" – بحسب التعبير المعاصر – لا تدلّ على معناها إلاّ بالتواضع والاصطلاح[4]، ولا تخضع في ترتيب وحداتها الصوتيّة ونظم حروفها لعلة منطقيّة أو طبيعيّة محدّدة توجب اتّباع مسلك دون غيره في هذا الترتيب والنظم. وهذا – كما هو معلوم – ما أشار إليه دي سوسير لاحقًا، وتبنّته الدراسات اللسانيّة والأسلوبيّة على نحو ما أوضحنا سابقًا .

ولا ينفرد عبد القاهر وحده بهذه الرؤية لطبيعة العلاقة بين اللفظة ومعناها وإلى السمة الاعتباطيّة التي تحكم هذه العلاقة بين الإشارة اللغويّة وما تشير إليه بل إنّنا يمكن أن نلحظ تأصُّل هذه الرؤية قبله، وامتدادها عند من جاء بعده. فقد أشار الجاحظ قبله إلى هذه السمة الاعتباطيّة حين بيّن أنّ الروابط التي تربط بين الألفاظ ومعانيها هي روابط تتشكّل في أذهان مستخدميها، وتثبت بحكم العادة مع مرور الزمن موضحًا أنّ الصلة بين اللفظة ومدلولها لا تنطوي على علّة حقيقيّة فعليّة تنبع من بنية اللفظ وصلتها بالمعنى الذي تشير إليه،

---

(١) أسرار البلاغة، ص٦.

(٢) ينظر: دلائل الإعجاز، ص٥٢٢.

(٣) المصدر السابق، ص٤٩.

(٤) وقد أشار عبد القاهر إلى ذلك بوضوح في موضع آخر إذ قال: «وليت شعري، هل كانت الألفاظ إلاّ من أجل المعاني، وهل هي إلاّ خدم لها... وليست هي سمات لها وأوضاعًا قد وُضعت لتدلّ عليها». دلائل الإعجاز، ص٤١٧.

يقول: « وليس بين الحروف المجموعة والمصوّرة من الصوت المقطّع في الهواء، ومن الحروف المجموعة المصوّرة من السواد في القرطاس فرق. واللسان يصنع في جوبة الفم، وهوائه الذي في جوف الفم، وفي خارجه وفي لهاته، وباطن أسنانه، مثل ما يصنع القلم في المداد والليقة والهواء والقرطاس، وكلّها صورٌ وعلامات وخلق مواثل ودلالات، فيُعرف منها ما كان في تلك الصور لكثرة ترددها على الأسماع، ويُعرف منها كل ما كان مصوّرًا من تلك الألوان لطول تكرارها على الأبصار، كما استدلوا بالضحك على السرور وبالبكاء على الألم. وعلى مثل ذلك عرفوا معاني الصوت، وضروب صور الإشارات، وصور جميع الهيئات »(1).

وربّما بدت هذه الرؤية أكثر وضوحًا عند الجاحظ إذ يتحدّث عن الاصطلاحات المتعلّقة بالعلوم مشيرًا إلى أنّ أرباب كلّ علم قد تواطؤوا على اصطلاحات خاصّة ورموز معيّنة تمكّنهم من نقل هذه العلوم إلى غيرهم وتعريفهم بها، وليست حال الاصطلاحات والرموز في اللغة عمومًا بمختلفة عن ذلك. يقول: «وكما سمّى النحويّون، فذكروا الحال والظروف وما أشبه ذلك، لأنّهم لو لم يضعوا هذه العلامات لم يستطيعوا تعريف القرويّين والبلديّين علم العروض والنحو، وكذلك أصحاب الحساب فقد اجتلبوا أسماء جعلوها علامات للتفاهم »(2).

وتتكرّر الإشارة إلى هذه السمة الاعتباطيّة بعد ذلك عند ابن سنان الخفاجي(3)، والفخر الرازي(4) والسلكّي الذي يقرّر هذه السمة عندما يعدّ الكلام «صناعة مستندة إلى تحكّمات وضعيّة واعتبارات إلفيّة »(5) مؤكّدًا أنّ «دلالة اللفظ على مسمًّى لو كانت لذاته كدلالته على اللفظ لكان يجب امتناع أن تدلّنا على معاني الهنديّة كلماتها، وجوب امتناع أن لاتدلّ على اللافظ لامتناع انفكاك الدليل عن المدلول»(6).

وإذا كانت العلاقة بين اللفظة ومعناها، أو بين الدليل ومدلوله –بحسب تعبير السلكّي– اعتباطيّة تعسّفيّة، فإنّ هذه العلاقة هي علاقة "هشّة"، إذ من الممكن أن يتمّ استبدال أيّ دالٍّ أو أيّ مدلولٍ بآخر مادامت هذه العلاقة لا تخضع لعلّة ملزمة توجب اقتران أيّ دالٍ بمدلول دون آخر. فاللفظ إذن لا يعدو أن يكون مجرّد رمز أو إشارة تستخدم لإثارة صورة ذهنيّة معيّنة تساعد

---

(1) الحيوان، ١/٧٠.

(2) البيان والتبيين، ١/١٤٠.

(3) ينظر: سر الفصاحة، ص٣٩ إذ يورد ابن سنان: « والكلام يتعلّق بالمعاني والفوائد بالمواضعة لا لشيء من أحواله وهو قبل المواضعة، إذ لا اختصاص له، ولهذا جاز في الاسم الواحد أن تختلف مسمّياته لاختلاف اللغات »وراجع أيضًا ص٤٦.

(4) راجع ما ينقله عنه المسدّي، عبد السلام: التفكير اللسانيّ في الحضارة العربيّة، ص١١٢.

(5) مفتاح العلوم، ص٧٣.

(6) المصدر السابق، ص١٥٣.

على استحضار المعنى المراد إيصاله أو الشيء المعبَّر عنه من خلال اللفظ المستخدم، وهذا ما يعني أنّ العلاقة الفعليّة لا تقوم بين اللفظة ومعناها بشكل مباشر، وإنّما هي تقوم بين اللفظة وما يثار في الذهن من صور وأخيلة وإيحاءات حول ما أريد الإشارة إليه من معانٍ وأشياء خارجيّة. ويبدو أنّ العلويّ قد تنبّه إلى ذلك ونبّه عليه إذ أكّد أنّ «الحقيقة في وضع الألفاظ إنّما [هي] للدلالة على المعاني الذهنيّة دون الموجودات الخارجيّة.و[أنّ] إطلاق الألفاظ إنّما يكون باعتبار ما يحصل في الذهن، ولهذا فإنّه يختلف باختلافه »[(١)].

ولمّا كانت الألفاظ تبعًا لما أسلفنا-د علامات اصطلاحيّة يُتوصّل بها للإشارة إلى شيء أو لإيصال معنًى على نحو ما بيّنّا، وليس للدلالة على حقيقة هذا الشيء بشكل مباشر أو إعطاء كُنْه المعنى المراد إيصاله على نحوٍ تامّ، فإنّ اللفظة المفردة إذن لا تدلّ على معنًى محدّد ثابت بقدْر ما هي تشير إلى معنًى عامٍّ أو لنقُل معنًى مجرّد إن جاز التعبير، وهي من ثمّ تحتمل أطيافًا عدّة من المعاني، وليس من سبيل يحدّها بأحد هذه الأطياف سوى السياق اللغويّ الذي تتنزّل فيه، والعلاقات التي تندرج فيها مع غيرها من الألفاظ ضمن هذا السياق، فبهذا وحده تؤدّي الكلمة وظيفتها وتكتسب قيمتها إذ هي تستطيع حينها أن تؤدّي دلالة محدّدة على نحوٍ ما.

ولعلّ ابن الأثير كان يشير إلى ذلك حين بيّن أنّ « معنى المفردة يتداخل بالتركيب، وتصير له هيئة تخصّه... وأعجب ما في ذلك أن تكون الألفاظ المفردة التي تركّبت منها المركّبة واضحة كلّها، وإذا نظر إليها مع التركيب احتاجت إلى استنباط وتفسير... ولهذا أشباه كثيرة، تفهم معاني [الألفاظ] المفردة، وإذا تركّبت احتاجت في فهمها إلى استنباط.. » [(٢)]. ومن الواضح أنّ ابن الأثير كان يشير إلى المعنى العامّ أو المجرّد حين تحدّث عن الكلمة المفردة التي يفهم معناها بوضوح، على حين أشار إلى المعنى المحدّد أو الخاصّ الذي تكتسبه الكلمة ضمن السياق حين تحدّث عن المعنى الذي يحتاج إلى استنباط وتفسير.

ويبدو أنّ ابن سنان كان قد قدّم من قبل تفسيرًا لما رآه ابن الأثير مُعجِبًا وغريبًا إذ وضّح أنّ الألفاظ إذا صارت مركّبة فإنّ لتركيبها حكمًا آخر، وذلك أنّه يحدث عنه من فوائد التأليفات والامتزاجات ما يخيّل للسامع أنّ هذه الألفاظ ليست مثل تلك التي كانت مفردة، ومثال ذلك كمن أخذ اللآلئ من ذوات القيم الغالية فألّفها وأحسن الوضع في تأليفها، فخيّل للناظر بحسن تأليفه، وإتقان صنعته، أنّها ليست تلك التي كانت منثورة مبدّدة...»[(٣)].

---

(١) الطراز، ٣٦/١.

(٢) المثل السائر، ٩٢/١.

(٣) سر الفصاحة، ص١١٦.

ومن هذا المنطلق يقرّر عبد القاهر أنّ « الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة، لم تُوضع لتُعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يُضمّ بعضها إلى بعض فيُعرف فيما بينهما فوائد»[١]، وأنّ الألفاظ لا تفيد حتّى تُؤلّف ضربًا خاصًّا من التأليف ويُعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب»[٢]، و«إن شككت فتأمّل هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت، .واعتبرتها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وما بعدها »[٣]. و «اعلم أنّ معاني الكلام كلّها معانٍ لا تُتصوّر إلاّ فيما بين شيئين... [و] من أجل ذلك امتنع أن يكون لك قصد إلى فعل من غير أن تريد إسناده إلى شيء، وكنت إذا قلت (ضرب) لم تستطع أن تريد منه معنًى في نفسك، من غير الخبر به عن شيء مظهرٍ أو مقدّر»[٤].

ويذهب السكاكي المذهب ذاته فيقرّر بعبارة موجزةٍ أنّ «الغرض الأصليّ من وضع الكلم هو التركيب »[٥]، إذ المعنى كما يوضح في موضعٍ آخر "بتراكيب الكلام"[٦]، ومن ثمّ كانت الغاية من علم المعاني وفق رؤيته هي «تتبّع خواصّ تراكيب الكلام وما يتّصل بها من الاستحسان...»[٧]، وكانت البلاغة أيضًا بحسب القزويني هي «بلوغ المتكلّم في تأدية المعنى حدًّا له اختصاص بتوفية خواصّ التركيب حقّها »[٨]. فاللفظ المفرد إذن لا يوضع ليشير إلى معناه بحسب الاصطلاح المتواضع عليه فحسب، بل لتحقيق غاية أبعد وهي الدخول ضمن بنية لغويّة وتأدية مدلولٍ معيّن يتبدّى عند عرض الكلمة على السياق الذي يستدعي هذا المعنى من بين معانٍ شتّى تحتملها الكلمة في حال عزلتها.

والواقع أنّ هذه النظرة تكاد تشكّل خطًّا ممتدًّا على مسار الدرس اللغويّ والبلاغيّ، بل إنّنا نستطيع أن نجد جذورها متأصّلة في الدرس النحويّ الذي نشأ في ظلال البحث عن الصواب والخطأ في الأداء ثمّ بدأت مباحثه تنمو محاولةً إعطاء بنية التركيب وما ينتج عنها من دلالة أهميّةً خاصّةً، انطلاقًا من أنّ أيّ تغيُّر في التركيب إنّما يرجع إلى الدلالة ومتطلّباتها. وبهذا غدا البحث النحويّ بحثًا عن المعنى في المقام الأول وليس مجرّد اشتغال بتغيُّر أواخر الكلمات، وغدا منصبًّا على تحليل العلاقات القائمة بين الألفاظ ورصد خواصّها ضمن البنى والتراكيب

---

(١) دلائل الإعجاز، ص٥٣٩.

(٢) أسرار البلاغة، ص٤.

(٣) دلائل الإعجاز، ص٤٥.

(٤) المصدر السابق، ص٥٤١.

(٥) مفتاح العلوم ، ص٦١.

(٦) المصدر السابق، ص٧٠.

(٧) المصدر السابق، ص٧٠

(٨) الإيضاح، ص٨٣.

المدروسة[١]. وقد يكفي في هذا الإطار أن نستقري كتاب سيبويه لنلحظ كيف يحظى الاهتمام بتركيب الكلمات وتأليف الجمل وصوغ العبارات وبيان ما يكون في ذلك من حسن أو قبح بحظٍّ وافرٍ من عناية مصنِّف الكتاب. وهذا ما يتبدّى منذ الباب الأول الذي يعقد فيه سيبويه فصلاً يقول فيه: « هذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة »[٢]، مقسِّماً الكلام فيه إلى أربعة أضرب، جاعلاً مدار هذه القسمة على تأليف العبارة وما يتعاورها من استقامة وإحالة، ومن صدق وكذب، ومن حسن وقبح. والحقّ أنّ بوسعنا أن نقف على كثيرٍ من مثل هذه الإشارات[٣] التي تبرز العناية بالناحية التأليفيّة ضمن العلية أو التركيب سواءً في كتاب سيبويه أو في غيره من مصنّفات النحو ممّا لا مجال للتوسّع في بسطه ضمن بحثنا هذا.

أمّا في الدرس البلاغيّ فالإشارات والآراء والمقولات التي تندرج فيما نحن بصدده كثيرة وثرّة، إضافةً إلى أنّها منبسطةٌ على مساحة الدرس البلاغيّ بأكمله ومنثورة في مصنّفاته على نحوٍ واسعٍ ولعلّ أقدم إشارة يمكن تلمُّسها في هذا المقام تلوح في مقولة لابن المقفع (-١٤٢هـ) يبرز فيها أهميّة الجانب الصياغيّ والتركيبيّ وخطورة دوره في إضفاء سمة الحسن والبلاغة على الكلام أو تجريده منها، بل إنّه يجعل مزيّة أيّ قولٍ بليغ منحصرةً في إتقان صاحبه لنظمه وحسن درايته في تأليف العبارات وصوغها. يقول: «... فإذا خرج من أن يكون لهم عمل، وأن يقولوا قولاً بديعاً، فليعلم الواصفون المخبرون أنّ أحدهم وإن أحسن وأبلغ، ليس زائداً على أن يكون كصاحب فصوص وجد ياقوتاً وزبرجداً ومرجاناً فنظمه قلائد وسموطاً وأكاليل ووضع كلّ فصٍّ موضعه وجمع إلى كلّ لون شبهه ممّا يزيده بذلك حسناً فسمّي بذلك صائغاً رفيقاً ...، فمن جرى على لسانه كلامٌ يستحسنه أو يستحسن منه فلا يُعجَبنّ به إعجاب المخترِع المبتدِع فإنّه إنّما اجتباه كما وصفنا »[٤].

ويأتي الجاحظ (-٢٥٥هـ) بعد ذلك ليُبدي عناية لافتةً بالجانب التأليفيّ، ولتبدأ الأفكار الخاصة بهذا الجانب بالتبلور عنده وتأخذ منحًى أكثر عمقاً ونضجاً فيما يقدّمه، فهو –كما يُعلمنا– يصنّف كتاباً بعنوان "نظم القرآن" ويفرده كاملاً « للاحتجاج لنظم القرآن، وغريب تأليفه، وبديع تركيبه »[٥]، هذا إلى جانب الكثير من الرؤى الناضجة التي ينثرها الجاحظ في تضاعيف

---

(١) ينظر: عبد المطلب، محمد: جدليّة الإفراد والتركيب، ص٢٦٧، ٢٧١.

(٢) الكتاب، ٢٥/١.

(٣) للتوسّع والاطلاع في هذا السياق ينظر: حسين عبد القادر: أثر النحاة في البحث البلاغيّ، ص١١٠-١١١، ٣٧٤ وما بعدها.

(٤) خفاجي، وفرهود، وشرف: الأسلوبيّة والبيان العربيّ، ص٤٤-٤٥ نقلاً عن الأدب الصغير، آثار ابن المقفع، ص٣١٩. ورسائل البلغاء، ص٥-٦.

(٥) الحيوان، ٩/١. والكتاب المشار إليه مفقود لم يصل إلينا الجاحظ أشار إليه ونوّه بمضمونه غير مرّة في مصنفاته.

مصنّفاته من مثل ما يطالعنا به إذ يروي عن رؤبة بن العجاج ما يأخذه على رجز ابنه عقبة من افتقار للملاءمة بين الألفاظ والقران بينها على النحو المطلوب(١)، كما يقف في السياق نفسه على بيت لابن يسير يقول فيه:

نحوَ عزْفِ نفسٍ ذهول ... ضَرْها، والحمدُ للهِ شيءٌ

ويعلّق الجاحظ على البيت منتقدًا بقوله: «فتفقّد النصف الأخير من هذا البيت، فإنّك ستجد بعض ألفاظه يتبرّأ من بعض»(٢)، ويضيف بعد ذلك كلامًا يؤكّد فيه ضرورة تلافي وقوع مثل هذا في الكلام، وينوّه بوجوب مراعاة الملاءمة المعنويّة بين الألفاظ المؤلّفة ضمن بنية واحدة مبيّنًا أنّ الألفاظ «إذا لم يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التنافر مابين أولاد العلاّت، و [كذلك] إذا كانت الكلمة ليس موقفها إلى جنب أختها مرضيًّا موافقًا كان على اللسان عند إنشاد الشعر مؤونة»(٣). ومن هنا كان الشعر عند الجاحظ كما هو مشهور مكرور «صناعةً وضربًا من النسج، وجنسًا من التصوير»(٤).

وترتسم هذه الرؤى التي يقدّمها الجاحظ مؤكّدًا فيها أهميّة النظم وحسن التأليف في أكثر المصنّفات البلاغيّة، ويتردّد صداها عند أغلب من جاء بعده. فنجد ابن طباطبا (-٣٢٢هـ) يوصي الشاعر بأن يتأمّل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها»(٥)، كذلك يفرق الرمانيّ (-٣٨٦هـ) بين دلالة الإفراد ودلالة التأليف مبيّنًا أنّ الأولى متناهية، على حين أنّ الثانية غير متناهية، وهذا ما يكسبها – وفق منظوره– مرونةً تصلح معها لتحمل شأن الإعجاز.(٦) ويذهب الخطّابيّ (-٣٨٨هـ) في السياق نفسه إلى أنّ القرآن «صار معجزًا لأنّه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف مضمّنًا أصحّ المعاني»(٧). ويخصّص العكريّ (-٣٩٥هـ) الباب الرابع من كتابه "الصناعتين" للحديث عن حسن النظم وجودة الرصف والسبك(٨) منوّهًا بأنّ حسن الرصف والتأليف، وكمال الصوغ والتركيب هو ممّا يزيد الكلام حسنًا (٩).

---

(١) ينظر: البيان والتبيين، ٦٨/١.

(٢) المصدر السابق، ٦٦/١.

(٣) المصدر السابق، ٦٦/١.

(٤) الحيوان، ١٣٢/٣.

(٥) عيار الشعر، ص٢٠٩.

(٦) ينظر: النكت، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص٩٩.

(٧) بيان إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص٢٤.

(٨) ينظر: الصناعتين، ص١٦١ وما بعدها.

(٩) المصدر السابق، ص١٦١، وراجع أيضًا ١٥٤.

ويأتي الباقلاني بعده (-٤٠٣هـ) ليقف عند جملة من النصوص القرآنية محاولاً تلمُّس بعض ما فيها من معالم حسن النظم وبديع التأليف مؤكداً أن «نهج القرآن ونظمه وتأليفه ورصفه [مما] تتيه العقول في جهته، وتحار في بحره، وتضل دون وصفه»[1]. أما القاضي عبد الجبار (-٤١٥هـ) فقد قدم ما يبدو أشد وضوحاً وعمقاً إذ أبى أن يقر بالفصاحة للكلمات المفردة، ومقرراً أنها - أي الفصاحة- «لا تظهر في أفراد الكلام وإنما بالضم على طريقة مخصوصة»[2]، في حين نجد ابن سنان (-٤٦٦هـ) يشطر شروط الفصاحة شطرين اثنين الأول منهما متعلقاً باللفظة المفردة، والثاني متعلقاً بها حال التركيب والتضام مع مفردات أخرى[3].

وتبلغ هذه الآراء ذروة نضجها عند الإمام عبد القاهر (-٤٧١هـ) لتثمر بين يديه نظرية متكاملة في النظم، ولتكون هذه النظرية مدار جل الآراء والمقولات والتحليلات القرائية التي يقدمها عبد القاهر في كتابه "دلائل الإعجاز". وقد يستطيع المرء أن يرى أن المبدأ العام الذي ينطلق منه الإمام في مختلف رؤاه يتلخص في أن مزية أي كلام بليغ لا يمكن أن تكون «من أجل اللغة، والعلم بأوضاعها، وما أراده الواضع فيها»[4]، ومن ثم فإنه « ليس لنا إذا نحن تكلمنا في البلاغة والفصاحة مع معاني الكلم المفردة شغل، ولا هي منا بسبيل، وإنما نعمد إلى الأحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب »[5]، ذلك أن المزية التي من أجلها نَصِف اللفظ بأنه فصيح [هي] مزية تحدث بعد ألاّ تكون وتظهر في الكلم من بعد أن يدخلها النظم »[6] بدليل أنك «ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في مكان آخر، ولو كانت الكلمة إذا حسُنت حسُنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، لما اختلفت بها الحال ولكانت إما تحسُن أبداً أو لا تحسُن أبداً»[7]، و «هل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة إلاّ وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها...وهل قالوا: لفظةٌ متمكّنة ومقبولة، وفي خلافه: قلقةٌ ونابيةٌ ومُستكرَهةٌ إلاّ وغرضهم أن يعبّروا بالتمكُّن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تَلِقْ بالثانية في

---

(١) إعجاز القرآن، ص١٨٣.

(٢) الخفاجي، وفرهود، وشرف: الأسلوبية والبيان العربي ، ص٤٧. نقلاً عن المغني، ص١٦، ١٩٩.

(٣) ينظر: سر الفصاحة، ص٦٥.

(٤) دلائل الإعجاز، ص٢٥٠.

(٥) المصدر السابق، ص٧٢.

(٦) المصدر السابق ، ص٤٠١.

(٧) المصدر السابق ، ص٤٦- ٤٨.

معناها، وأنّ السابقة لم تصلح أن تكون لِفْقًا للتالية في مؤدّاها»[١] وعليه فإنّا « لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعةً مرفوعةً من الكلام الذي هي فيه، ولكنّا نوجبها لها موصولةً بغيرها، ومعلّقًا معناها بمعنى ما يليها »[٢] وبالطبع فإنّه «لا يكون للفظة تعلّق بلفظة أخرى من غير أن يُعتبر حال معنى هذه مع معنى تلك، ويُراعى هناك أمرٌ يصل إحداهما بالأخرى » [٣]، ومن هنا وجب علينا أن نتأمّل الوجوه التي تتّصل بما يطرأ على الكلام من تغيُّرات بنائيّة إذ إنّ ذلك يقود بالضرورة إلى الاختلاف في الدلالة مابين بنية وأخرى وإن بدا المعنى الذي تحمله واحدًا . فثمّة فروقٌ دقيقة بين قولنا: زيدٌ منطلق، وزيدٌ ينطلق، وينطلق زيدٌ، وزيدٌ المنطلق، والمنطلق زيد، زيدٌ هو المنطلق...»[٤] إذ لا يمكن لعبارتين مختلفتين في التركيب أن تُؤدّيا المعنى ذاته، فليس «يُتصوّر مثل ذلك الكلام لأنّه لا سبيل أن تجيء إلى معنى بيتٍ من الشعر أو فصلٍ من النثر، فتؤدّيه بعينه، وعلى خاصّيته وصفته، بعبارة أخرى حتّى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك، لا يخالفه في صفةٍ ولا وجهٍ ولا أمرٍ من الأمور... ففي غاية الإحالة »[٥].

فالمعنى هو محصّلة التفاعل بين معاني الألفاظ، ومحصّلة العلاقات بينها، فكلّ سياق لغويّ يُنتج معنًى خاصًّا لا يتأتّى وقوعه في غيره، ولهذا ينهج عبدالقاهر نهجًا تأويليًّا في فهم أقوال القدماء ممّن قالوا بوقوع السرقة في المعاني بين الشعراء، إذ نجده يصف ما يذهبون إليه إذ يقولون: «قد أتى المعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه فأدّاه على وجهه، بأنّه تسامحٌ منهم، ويشير إلى أنّ المراد أنّه أدّى الغرض، أمّا المعنى فيستحيل أن يكون هو المعنى الأول »[٦].

وكما هو واضح في جملة هذه المقولات، فإنّ عبدالقاهر لا ينظر إلى اللغة بوصفها مجموعةً من الألفاظ، وإنّما هي وفق منظوره جملة من العلاقات، ومن ثمّ فإنّ الحَكَم والفيصل هو نظم الكلام والروابط القائمة بين الألفاظ المؤلّفة منها وحدها، فعلى أساسها يتحدّد المعنى، وعلى مقدار عمق الوشائج فيها يكون حسن الدلالة في الكلام وتتحقّق المزيّة فيه، ولهذا فهو يجرّد الألفاظ المفردة التي يُعبِّر عنه بـ "أوضاع اللغة" من كلّ مزيّة، ويجعل تحقّق هذه المزيّة رهنًا بدخول هذه الألفاظ ضمن هيئاتٍ من التأليف والتركيب.

ولا نكاد نقف بعد عبدالقاهر على آراء تخالف ما ذهب إليه، بل إنّنا نجدها في الغالب تصبُّ في السياق نفسه، وتفيد من جملة نظراته ورؤاه. فالزمخشريّ (-٥٣٨هـ) يتأثّر بما قدّمه

(١) المصدر السابق، ص ٤٤- ٤٥.
(٢) المصدر السابق ، ص٤٠٢.
(٣) المصدر السابق ص٤٠٦.
(٤) المصدر السابق ، ص١٨١وينظر أيضًا ص١٨٦.
(٥) المصدر السابق ، ص٢٦١.
(٦) المصدر السابق، ص٢٦١.

عبد القاهر على نحوٍ بيّن، فيشترط فيما يشترطه أن يكون المفسِّر قد علم كيف يرتّب الكلام، وكيف ينظم ويرصف[1]، كما يطبّق ذلك في تفسيره لآي الذكر الحكيم مستجلياً حسن النظم فيها، ومبيّناً مجيئها متآخيةً آخذاً بعضها برقاب بعض[2]؛ كذلك نجد السلكّي (–٦٢٦هـ) يدور في الدائرة ذاتها إذ يُعنى عنايةً بارزة بالجانب التركيبي كما سبق أن ألمحنا مؤكّداً أنّ «لكلّ كلمة مع صاحبتها مقاماً »[3].

أمّا القرطاجني فإنّا نستطيع أن نستجلي عنايته بالجانب التأليفي في مواضع عدّة من منهاجه من مثل ما نجده عنده إذ يعرض لبعض المقاييس الجماليّة كالطلاوة والجزالة فيقول: «والطلاوة تكون بائتلاف الكلم من حروف صقيلة، وتشاكُلٍ يقع بين التأليف ربّما خفي سببه وقَصُرت العبارة عنه، والجزالة تكون بشدة التطالب بين كلمةٍ وما يجاورها »[4]، وعليه فإنّ أيّ عبارة «لا تسدّ مسدّ عبارة في حسن وقع وإن كان مفهومهما واحداً، لأنّ إحداهما أليق بالموضع وأشدّهما مناسبة لما وقع بين جنبتَي الكلام المكتنفتين له »[5].

ويأتي صاحب الطراز بعد ذلك(–٧٤٩ هـ) ليجمع المعاني والبيان تحت تعريفٍ واحدٍ هو على حدّ تعبيره «العلم بجواهر الكلم المفردة والمركّبة، ودلائل الألفاظ المركّبة، لا من جهة وضعها وإعرابها »[6].

ولعلّ في جملة ما استعرضناه ما يؤكّد العناية الكبيرة والاهتمام البيّن اللذين حظيت بهما الناحية التأليفيّة ضمن مباحث الدرس البلاغيّ . فالكلمة إنّما ينظر إليها من خلال السياق اللغويّ الذي ترد فيه ويتمّ تقييمها انطلاقاً من العلاقات والروابط التي تقيمها مع غيرها ضمن هذا السياق، وتبعاً للدور الذي تؤدّيه والوظيفة التي تنهض بها ضمن البنية التي تتنزّل فيها.

وقد نستطيع القول إنّ أغلب الدراسات التي تطرّقت للبحث في هذا الجانب تكاد تجمع على ذلك. إلاّ أنّ الملحوظ أنّ جلّ هذه الدراسات، إن لم نقل كلّها تؤكّد أنّ مباحث الدرس البلاغيّ ، وإن كانت قد عنيت بدراسة الكلمة ضمن بنية التركيب الذي شكّلت هذه الكلمة جزءاً منه، فإنّها لم تجاوز نطاق التركيب أو العبارة أو الجملة، ولم تذهب إلى أبعد من هذا إلاّ في مباحث محدودة كالفصل والوصل الذي امتدّ ليبحث في قواعد الربط بين الجملتين. ومن ثمّ ظلّت

---

(١) ينظر: الكشاف، ٤١/١ – ٤٣ .

(٢) راجع على سبيل المثال مايقدّمه في تفسيره للآيات الأولى من سورة البقرة ٧٣/١ وما بعدها.

(٣) مفتاح العلوم، ص٧٤.

(٤) منهاج البلغاء، ص٢٢٥ وينظر أيضاً ص٢٢٣.

(٥) المصدر السابق، ص١٦.

(٦) الطراز، ١٢/١.

الجملة أو ما في حكمها – حسبما يرى كثيرون – ظلّت منهجيًّا المحور الرئيسيّ الذي تدير البلاغة مباحثها عليه وحوله، وتجري مقولاتها في نطاق ذلك.

وربّما كان أمين الخولي ممّن قال بهذا الرأي، فنصّ عليه وأكّده مشيرًا إلى أنّ ذلك يتّضح في ضبط البلاغة لموضوعات بحثها، سواء في ذلك علم المعاني وعلم البيان؛ فالأوّل يبحث في أجزاء الجملة والثاني لا يجاوز ذلك في أبوابه الثلاثة "التشبيه والمجاز والكناية"، وإن جاوزه فإلى مكمّلات الجملة أو إلى جمل تؤدّي معنًى واحدًا، وتكاد تكوّن جملةً واحدة[1]. أمّا البحث فيما وراء الجملة فلا نقف على ما يدلّ عليه، بل إنّ المباحث التي كان يُرجى لها أن تجاوز نطاق الجملة إلى ما هو أوسع منها، رُدّت إليها – حسب رأيه – وأُلزمت حدودها فقط[2].

وقد تبنّى كثيرون[3] الخوليّ الرأي ذاته، فأكّدوا أنّ مباحث البلاغة لم توسّع رقعة درسها للظواهر التي تتناولها لتمتدّ إلى دوائر أكثر شمولاً من الجملة، ولتنبسط على مساحة النصّ المدروس كلّه بوصفه وحدة متكاملة. بل إنّ من الباحثين من اجتهد في رصد الأسباب التي تقف وراء ذلك، فذهب شوقي ضيف إلى أنّ ذلك يرجع في بعض وجوهه إلى الغاية التي توخّاها علم البلاغة، وهي تعليل العبارة القرآنيّة وبيان ما تحمله من خصائص تعبيريّة، إضافةً إلى طبيعة شعرنا القديم التي رسّخت – بحسب رأيه – هذا المنحى إذ كانت وحدة البيت الشعريّ فيما تعارف عليه الشعراء أساس البلاغة والجمال الفنّي، وبذلك افتقر محيط الشعراء إلى تقديم نصوصٍ تُنسج وفق منظور البنية المتكاملة، وافتقد محيط الدرس البلاغيّ من ثمّ النظرة الشموليّة لقصائد هؤلاء، فظلّت مباحثه تنصبّ على العبارات النثريّة وأفراد الأبيات، والملاحظة نفسها – كما يضيف ضيف يمكن تعميمها على النتاج النثريّ [4].

ورأى آخرون أنّ البلاغة قد تأثّرت إلى حدٍّ كبير في هذا الجانب بآراء أرسطو، ولا سيّما تلك التي ضمّها كتابه "الخطابة"، والذي خصّص القسم الثالث فيه لمباحث "العبارة"، فقد حظي هذا القسم بفهم جيّد لدى البلاغيّين العرب، وأثّر تأثيرًا بيّنًا في أبحاثهم عندما تعرّضوا لبحث بلاغة العبارة إذ تناولوا الألوان التي تحدّث عنها أرسطو في هذا الصدد، بل إنّ

---

(١) ينظر: فنّ القول، ص٥٢.

(٢) ينظر: الخولي، أمين: مناهج تجديد في البلاغة، ص١٦٥- ١٦٦ .

(٣) راجع على سبيل المثال عبدالمطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص١٩، ٣٤٨- ٣٥٢، ٣٧٧. ومصلوح، سعد: في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللسانيّة، ص٦٧، ٧٠- ٧١. وفضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص٣٤١- ٣٤٣. والمطعني، عبدالعظيم: علم الأسلوب في الدراسات الأدبيّة والنقديّة، ص٣٠. وكوّاز، محمد كريم: البلاغة والنقد، ص٢٦٨-٢٧٤، ٢٦٩- ٢٧٥.

(٤) ينظر: البلاغة؛ تطوّر وتاريخ، ص٣٧٦- ٣٧٧.

منهم من اقتبس من أمثلته(١) كما أشار بعضهم إلى اتّكاء البلاغة على معطيات الدرس النحويّ(٢)، إضافةً إلى أنّ التأثّر الكبير بما قدّمه المناطقة كان له أكبر الأثر في وقوف مباحثها عند حدود الجملة أو ما في حكمها.

ويرى هؤلاء أنّ اقتصار البحث البلاغيّ على نطاق الجملة وسم مباحثها بسمة الاجتزاء، وطبعها بطابعٍ "تفتيتيٍّ" واضح، فكانت تجزّئ الظاهرة الواحدة بدلاً من محاولة إدراك العلاقات بين الظواهر المختلفة، ومن ثمّ كان قوامها الشواهد المتفرّقة والأمثلة المجتزأة دون البحث في النصوص وفق منظور تكامليّ يراعي الوحدة الكليّة لكلٍّ منها(٣). ويذهب صلاح فضل في هذا السياق إلى أنّ البلاغيّين لم يقتصروا فيما قدّموه على تناول الجزئيّات دون الاهتمام بالطابع الكليّ للنصّ فحسب، بل إنّهم قاموا أيضًا بدورٍ خطيرٍ في كثير من الأحيان في تكريس النزعة الجزئيّة، ويجد فضل في مبحث "التضمين" خير شاهد على صحة ما يذهب إليه، فقد عُدَّ التضمين – وهو وفق المفهوم البلاغي الارتباط الدلاليّ المباشر أو التعالق النحويّ بين الأبيات– عُدَّ من العيوب التي يحسن بالشاعر تفاديها(٤).

لعلّ النظر المتأنّي في جملة النتاج البلاغيّ، ومحاولة استقرائه وفق رؤية تأمّليّة حياديّة قد يغرينا بألاّ نسلّم بالآراء التي عرضنا لها جملة، إلّا أنّنا لا نردّها جملة. فلسنا ننكر أنّ الجملة كانت المحور الأساسيّ ومركز الثقل، إن جاز التعبير، في جملة ما قدّمه البلاغيّون إلاّ أنّها لم تكن بحال المركز الأبعد والبعد الوحيد فيه. ولسنا ننطلق في هذا الرأي من تعصُّب سابق أو تحيُّز متسرّع للدرس البلاغيّ، فهو إرث ثرّ، ونصوص بارزة، وقراءات تحليليّة تطبيقيّة،

---

(١) ينظر: درويش، أحمد: النصّ البلاغيّ في التراث العربيّ والأدبيّ، ص٨٦– ٨٩.

(٢) ويشير تمّام حسان في هذا الصدد إلى أنّ دراسة الجملة شكلت نقطة التقاء بين علم النحو والبلاغة في أحد فروعها، وهو علم المعاني. إلاّ أنّ الفوارق بين علمَي النحو والمعاني – حسب رأيه– فوارق في المنطلق والمسلك والغاية، فعلم النحو ينطلق من المبنى ليصل إلى غايته من المعاني، أمّا علم المعاني فيتجه اتّجاهًا عاكسًا مبتدئًا من المعنى باحثًا له عن المبنى، وكذلك فإنّ علم النحو يبدأ من المفردات وينتهي إلى الجملة الواحدة على حين يبدأ علم المعاني من الجملة الواحدة، وقد يتخطّاها إلى علاقاتها بالجمل الأخرى في السياق. ثمّ إنّ مسلك النحو تحليليّ في حين أنّ منهج علم المعاني هو منهجٌ تركيبيّ. وينتهي حسان في هذا الإطار إلى أنّ علم المعاني يعدّ من النحو، ولكنّه ليس نحو الجملة المفردة، بل نحو النص المتّصل. ينظر: الأصول، ص٢٨٣،٣١٠ – ٣١٣. وينظر أيضًا: ص٢٨٤– ٢٨٥.

(٣) ينظر: مصلوح، سعد: في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللسانيّة، ص٦٧،٧٠– ٧١. وينظر أيضًا اليافي، نعيم: الشعر العربيّ الحديث؛ دراسة نظريّة في تأصيل تياراته الفنّيّة، ص٣٠.

(٤) بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص٣٤٢.

ضمّها هذا الدرس فكان ذلك مغريًا لنا لأن نرى هذا الرأي ونذهب هذا المذهب على نحو ما سنحاول أن نبيّن آتيًا.

أمّا كون الجملة عماد البحث البلاغيّ والمحكّ الأساسيّ فيه، فقد يكون أمرًا لا خلاف فيه، إذ لا يعدو مسوّغًا ومنطقيًّا بل ربّما ضروريًّا إذا ما استحضرنا مقولة اللغويّ الأمريكي "سابير": إنّ لكلّ لغة عبقريّة خاصّة لا يستطيع أيّ كاتب أن يعبّر عنها كاملة، وأبرز ما تظهر فيه هذه العبقريّة تركيب الجملة »[1]. فالجملة إذن هي المجلى الأبرز للجانب الإبداعيّ والفنّيّ في النصّ، ومن ثمّ فلا غرابة أن يغدو نطاقها المحور الرئيسيّ لا في الدرس البلاغيّ وحده بل في أغلب المناهج والنظريّات التي تُعنى بقراءة النصوص ودرسها.

وأمّا كون البحث البلاغي يقف عند حدود الجملة ولا يتجاوزها إلى ما هو أبعد منها وأوسع، ويتّسم من ثمّ بطابع التفتيت والتجزيء للنصوص المدروسة مفتقرًا إلى النظرة الشموليّة للنصّ بوصفه كلًّا متكاملاً، فإنّ في الدرس البلاغيّ ما يدعو إلى مزيدٍ من إنعام النظر قبل التسليم بدقّة هذا الرأي، أو القول بصوابه في أقلّ تقدير. ذلك أنّنا نقف في هذا الدرس على نصوص تقودنا إلى القول بوجود إدراكٍ بيّن وواضح لوحدة النصّ وتعاضد أجزائه، ومن ثمّ إدراكٍ لضرورة أن يبحث كلّ جزء لا في النطاق الضيّق، نطاق الجملة أو التركيب الذي يتنزّل فيه هذا الجزء، بل في إطار الوحدة الشاملة للنصّ بأكمله.

ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ هذا الإدراك يكاد يكوّن سلسلةً متّصلة ومتأصّلة في التراث النقديّ والبلاغيّ. فأولى خطوطه يمكن تلمُّسها منذ العصر الجاهليّ، وتحديدًا في الانتقاد الذي يوجّهه النابغة الذبيانيّ لقول حسّان بن ثابت في إحدى قصائده.

لنا الجَفَناتُ الغرُّ يلمعْنَ بالضحى وأسيافُنا يقطرْنَ من نجدةٍ دما
ولدْنا بني العنقاءِ وابنَي محرِّقٍ فأكرمْ بنا خالاً، وأكرمْ بنا ابنما

ذلك أنّ النابغة توقّف عند استخدام حسان لكلمة (الجفنات) موضحًا أنّها جمعٌ يدلّ على القلة، وهو من ثمّ لا يتواءم مع البنية العامّة للنص، والسياق الشامل له. فمجال النصّ هو الفخر وهذا ما كان يقتضي إظهار الكثرة مبالغة في الكرم، وذلك بأن يُؤتى بجمع التكسير (الجفان) لا أن تأتي الكلمة مجموعةً على (جفنات)، كما انتقد للعلّة ذاتها قول حسان (يقطرن من نجدة دما) لما في ذلك من دلالة على قلة القتل، وكذلك عاب عليه أيضًا قوله: (يلمعن بالضحى) موضحًا أنّ الأحسن منه في هذا السياق أن يقال (يبرقن بالدجى) إذ إنّ الضيف بالليل أكثر طروقًا، ووجد النابغة في البيت الثاني أيضًا ما يخلّ بالإطار العامّ للنصّ إذ ترك حسّان فيه الفخر بآبائه،

---

(١) عيّاد، شكري: مدخل إلى علم الأسلوب، ص٥٩.

وافتخر بمن ولدتهم نساؤهم (١). ولا يخفى بالطبع ما يشتمل عليه تعليق النابغة، إذا صحّ، من تنبُّه واضح وعميق إلى صلة كلّ لفظٍ وكلّ معنًى بالوحدة الشاملة للنصّ، فهو لا ينطلق في انتقاداته من رؤية جزئيّة تنحصر في إطار الجملة أو التراكيب أو حتّى البيت الواحد، وإنّما يحاكم كلّ جزء من المبنى وكلّ طرفٍ من المعنى في النطاق الأرحب، نطاق النصّ بأكمله.

ولا يقتصر هذا الشعور بأهميّة التلاحم بين النص وتناسق أجزائه على النقّاد وحدهم، بل إنّنا نجد الشعراء أنفسهم يتنبّهون إلى ذلك ويشيرون إليه. فقد ذكر الرواة أنّ عمر بن لجأ – وهو أحد شعراء العصر الأمويّ قال لأحد الشعراء: أنا أشعر منك، قال: وبمَ ذاك؟ قال: لأنّي أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه (٢). وكذلك نجد رؤبة بن العجاج يتنبّه في السياق نفسه إلى افتقار شعر ابنه عقبة إلى هذه الوحدة العضويّة التي ينبغي أن تجمع بين الأبيات الشعريّة وتؤالف بينها، معبّرًا عن ذلك بقوله فيما ينقله عنه الجاحظ «إنّه يقول، ولكن ليس لشعره قران» (٣).

ومن هذا المنطلق نجد الجاحظ يولي البنية العامّة للنصّ اهتمامًا بيّنًا مؤكّدًا كما يشير صمّود– وجوب تعلّق بالإطار الفنّي من زاوية تلتحم فيها وحدات النصّ التحامًا كاملاً يغدو بموجبه الفصل بين الخصائص النوعيّة للفظة والمميّزات العامّة لبنية الكلام اصطلاحًا منهجيًّا وضرورة تستدعيها مقتضيات الدرس والتحليل، إذ لا سبيل إلى إدراك خصائص الكلّ إلاّ بتحليل الأجزاء المكوّنة له. ولهذا نجده يجمع بين مستلزمات اللفظ ومستلزمات البنية ويتحدّث عن مميّزات البنية العامّة انطلاقًا من مقاييس كان وظّفها في دراسة اللفظ المفرد من مثل مصطلح "الاقتران" الذي يدلّ عنده على تآلف أصوات الحروف في بنية اللفظ الصوتيّة، وهو ما أطلق عليه الجاحظ "اقتران الحروف"، كما يدلّ على تآلف الألفاظ في السياق، وهو ما سمّاه الجاحظ "تقارن الألفاظ"، ويتّسع هذا القسم عنده ليشمل اقتران أبيات الشعر وانسجامها. وبهذا يكتشف المصطلح قدرة إجرائيّة متعاظمة تحيط بمكوّنات النص في سُلّم انتشاريٍّ يكون فيه المجموع في ذاته مفردًا في غيره؛ فاللفظ مجموع مفرده الحرف أو الصوت، والبيت مجموع مفرده اللفظ، والقصيد أو الرجز مجموعٌ مفرده البيت، (٤) وبهذا يبلغ التآلف والترابط بين وحدات النصّ ذروته حتّى كأنّ البيت بأسره كلمةٌ واحدةٌ، وحتّى كأنّ الكلمة بأسرها حرفٌ واحد » (٥)، ومن ثمّ يغدو

---

(١) ينظر: البغداديّ، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، ٨/١٠٦–١٠٧. والمرزباني: الموشّح، ص٧٠

(٢) ضيف، شوقي: البلاغة؛ تطوّر وتاريخ، ص١٨.

(٣) البيان والتبيين، ١/٢٠٥.

(٤) التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٢٨٩– ٢٩٠ بتصرّف يسير.

(٥) البيان والتبيين، ١/٦٧.

أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أُفرغ إفراغاً واحداً، وسُبك سبكًا واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان » [١].

ولا يبدو الأمر مختلفاً عند ابن طباطبا الذي يمعن في التأكيد على وجوب تلاحم أجزاء القصيدة وضرورة تنسيق أبياتها تنسيقاً دقيقاً تتماسك فيه الألفاظ والمعاني، وتترابط أبيات القصيدة وتتعاضد حتّى تغدو كتلة متشاكلة يتنزّل فيه كلّ جزء في موقعه، ويستقرّ في موضعه على نحوٍ يصعب معه، بل ربّما يستحيل، تقديم جزء وتأخير آخر فـ « أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسّق به أوّله مع آخره، فإن قدّم بيتاً على بيتٍ دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا انتقض تأليفها، فإنّ الشعر إذا أُسّس تأسيس فصول الرسائل القائمة بنفسها، وكلمات الحكمة المستقلّة بذواتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها، لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلّها ككلمة في اشتباه أوّلها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحةً وجزالة ألفاظ ودقّة معانٍ وصواب تأليف حتّى تخرج القصيدة كأنّها مفرغةٌ إفراغاً لا تناقض في معانيها، ولا وَهْيَ في مبانيها، ولا تكلّف في نسجها، تقتضي كلّ كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلّقاً بها مفتقراً إليها» [٢].

ويرى كثير من الباحثين في هذا الصدد أنّ ما ذهب إليه ابن طباطبا حين نظر إلى القصيدة بوصفها بنية متجانسة ملتحمة الأجزاء يعدّ من أهمّ الإضافات النقديّة التي قدّمها نظراً لما في ذلك من تنبُّه دقيق لفكرة الوحدة العضويّة ضمن القصيدة على نحوٍ يكاد يتطابق مع ما يردّده النقّاد في العصر الحديث في هذا الشأن [٣].

والحقّ أنّ ما ذهب إليه ابن طباطبا لم يكن ظاهرة استثنائيّة انفرد بها وحده، بل إنّنا نجد أصداءها وامتداداتها عند الكثيرين بعده بدءاً من الخطّابي الذي أكّد الحاجة إلى الثقافة والحِذْق في رسوم النظم على حدّ تعبيره معلّلاً ذلك بقوله: «لأنّها لجام الألفاظ وزمام المعاني، و [بها] تنتظم أجزاء الكلام، ويلتئم بعضه ببعض فتقوم له صورة في النفس يتشكّل بها البيان»[٤] مروراً بالمرزوقي الذي عدّ تلاحم الأجزاء وتعاضدها عنصراً من العناصر التي يقوم عليها عمود

---

(١) البيان والتبيين، ٦٧/١.

(٢) عيار الشعر، ص٢١٣.

(٣) ضيف، شوقي: البلاغة العربية؛ تطوّر وتاريخ، ص١٢٦– ١٢٧. وعباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب، ط دار الشروق– عمان، ١٩٨٦، ص١٣٧– ١٣٨. والعاكوب، عيسى: التفكير البلاغيّ عند العرب، ص١٩٧. والداية، فايز: البلاغة العربيّة؛ البيان والبديع، دراسات في البلاغة العربيّة القديمة، منشورات جامعة حلب، ١٩٨٥ ، ص٨. وكوّاز، محمد كريم: البلاغة والنقد، ص٢٢٩.

(٤) بيان إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص٣٣.

الشعر، فرأى أنّ «عيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن، والطبع واللسان فما لم يتعثّر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبّس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرّا فيه واستسهلاه، بلا ملال ولا كلال، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة، تسالماً لأجزائه وتقارناً»[١]، وصولاً بعد ذلك إلى ابن رشيق الذي يعزّز هذا المنحى إذ ينقل عن الحاتمي قوله «إنّ القصيدة مثلُها كمثل خلْق الإنسان في اتّصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحدٌ عن الآخر، وباينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهةً تتخوّن محاسنه»[٢].

وتتوالى حلقات هذه السلسلة بعد ذلك، فنجد الإمام عبدالقاهر يلحّ على ضرورة «أن تتّحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثانٍ منها بأوّل»[٣]، ذلك أنّ مَثَل واضع الكلام مثَلُ من يأخذ قطعاً من الذهب أو الفضة، فيذيب بعضها في بعض حتّى تصير قطعة واحدة،[٤] ولهذا فإنّك تجد أنّ «من الكلام ما أنت ترى المزيّة في نظمه كالأجزاء من الصبغ، تتلاحق وينضمّ بعضها إلى بعض حتّى تكثر في العين، فأنت لذلك تكبر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحِذْق والأستاذيّة، وشدة المُنّة حتّى تستوفي القطعة كلّها »[٥].

ومن هذا المنطلق نجد ابن الأثير يرفض القول بوجوب استقلال كلّ بيت بذاته[٦]، وينكر ما ذهب إليه بعضهم ممّن عدّوا "التضمين" عيباً يؤاخذ به الشاعر، ويكون مدعاة للقدح في شعره[٧].

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ حازماً القرطاجنّي كان صاحب الرؤية الأنضج والأبرز فيما نحن فيه، فقد بنى كتابه "منهاج البلغاء" كما ينوّه أحد الباحثين على تصوّر مستويين اثنين؛ الأوّل مستوى الجملة ويعالجه مبحث اللفظ والمعنى، والثاني مستوى النصّ ويعالجه مبحث النظم

---

(١) شرح ديوان الحماسة، ١/١٠.

(٢) العمدة، ٢/٧٥٤.

(٣) دلائل الإعجاز، ص٩٣.

(٤) المصدر السابق، ص٤١٢- ٤١٣.

(٥) المصدر السابق، ص ٨٨.

(٦) يُنظر: خليل إبراهيم: الأسلوبيّة ونظريّة النصّ، ص٥٦ نقلاً عن المثل السائر.

(٧) سبق أن أشرنا إلى ما يراد "بالتضمين" في المفهوم البلاغيّ، ونشير هنا إلى أنّ ممّن عابوا وقوعه في الشعر أبو هلال العسكريّ الذي يَصِم وقوع ذلك في الكلام "بالقبيح". الصناعتين، ص ٣٦ ونجد التوجّه ذاته عند ابن رشيق إذ يقول: «ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيًّا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كلّ بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعدوما سوى ذلك فهو عندي تقصيرٌ إلاّ في مواضع معروفة مثل الحكايات ». العمدة، ١/٢٦١- ٢٦٢.

والأسلوب » (١)؛ فالنظم وفق منظور حازم امتدادٌ للفظ، والأسلوب امتداد للمعنى إذ الأسلوب هو تحوّل العلاقات الدلاليّة إلى هيئة مخصوصة، والنظم هو تحول العلاقات اللفظيّة إلى أشكال نصيّة مخصوصة. وبهذا تكون المعاني والألفاظ أقرب إلى البساطة، على حين يكون الأسلوب والنظم أقرب إلى التركيب. وهذا ما بيّنه حازم في نصٍّ مطوّل يقول فيه: «لمّا كانت الأغراض الشعريّة يُوقَع في واحدٍ منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهاتٌ فيها توجد، ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطلول، وجهة وصف يوم النوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفيّة الاطّراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأنّ الأسلوب يحصل عن كيفيّة الاستمرار في أوصاف جهةٍ جهة من جهات غرض القول وكيفيّة الاطّراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو كيفيّة الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفيّة النقل من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب. فالأسلوب هيئةٌ تحصل من التأليفات المعنويّة، والنظم هيئةٌ تحصل عن التأليفات اللفظيّة» (٢).

وكما هو ملحوظ يتّسع مفهوم النظم عند حازم ليشمل مستويات التأليف اللفظي في النص على شموله، كما يتّسع مفهوم الأسلوب أيضًا ليشمل البناء المعنوي على مستوى النص بأكمله، ويتم بحث الجانب النظمي والأسلوبي وفق رؤية شموليّة كليّة تتبسط لتغطّي مساحة النص على نحو متكامل مبنًى ومعنًى.

ومن هذا المنطلق نجد حازمًا يميّز بين مطلع القصيدة وما سمّاه "مقطعها"، وهو آخرها منوهًا بالصلة الرابطة التي تقوم بينهما، كما نجده يقسّم القصيدة إلى أقسام يسمّي كلّ قسم منها فصلاً، ويرى أن لكلّ فصلٍ منها معنًى عمدةً تدور حوله ثلّة من المعاني الجزئيّة مشيرًا إلى طريقة وصل الفصول بعضها ببعض مشترطًا في ذلك أن يكون معنى كلّ فصل تابعًا لمعنى سابقه ومنتسبًا إليه في الغرض، وأن يتمّ ذلك بتأليف متناسب متّصل العبارة أو الغرض أو كليهما، ويسمّي ذلك تسمية اصطلاحيّة هي "الاطّراد في تسويم رؤوس الفصول". واللافت في هذا الشأن أنّ حازمًا لم يقف عند حدود التنظير، بل قدّم دراسة تطبيقيّة تحليليّة تناول فيها قصيدةً كاملةً للمتنبي مضى في قراءتها ودرسها مطبّقًا جملة التصوّرات التي انتهى إليها في بحث

---

(١) العمري، محمد: البلاغة العربيّة؛ أصولها وامتداداتها، ص٥٠١.
(٢) منهاج البلغاء، ص٣٦٣.

العلاقات بين أجزائها ووحداتها المكوّنة على نحو تكاملي شمولي (١).

ويستطيع المرء بعد هذا أن يركن إلى القول بأنّ فكرة الوحدة العضويّة لأجزاء النصّ وتلاحم الأجزاء ضمن منظومة موحّدة متكاملة تمتدّ على مساحة النصّ بأكمله، ومن ثمّ بحث دور كلّ عنصر من عناصر النصّ وفق هذه الرؤية الشموليّة، كلّ هذا لم يكن غائبًا عن أذهان البلاغيّين والتصوّرات التي قدّموها، والتي تبدّت في بعض مباحثهم سواء ما تجاوز منها وحدة الجملة أو البيتين إلى ما هو أوسع من ذلك من مثل مبحث الفصل والوصل، واللفّ والنشر، والجمع مع التفريق، ممّا بدا درسه فيها منبسطًا على النطاق الأوسع، نطاق النصّ كمبحث الإيجاز والإطناب، هذا عدا عن الآراء والمقولات والتحليلات الثرّة التي تؤكّد وجود هذا الإدراك لدى البلاغيّين ممّا عرضنا لجانب منه آنفًا. ولسنا بهذا نغضّ الطرف عمّا قد يبدو ظاهرة جليّة في الدرس البلاغيّ، وهو اعتمادها في جانب كبير ممّا قدّمته على الشواهد المتفرّقة والأمثلة المجتزأة، إلاّ أنّنا نرى لذلك ما يعلّله ويسوّغه كما يشير عبد المطلب الذي يرى أنّ أيّ دارس في ممارساته العمليّة لمفهوماته النظريّة يلجأ بالضرورة إلى اختبار مفاهيمه من خلال اجتزاء الشاهد والمثال، فهذا –على حدّ قوله– مسلّم به على مستوى الخطاب البلاغيّ القديم والجديد بدليل أنّنا قلّما نصادف ما يتعامل مع النصوص الكاملة تحليلاً وتفسيرًا في الدراسات التي ترجمت عن الأسلوبيّات والبنيويّات رغم كثرة هذه الدراسات وغزارتها، وإنّما كان الاجتزاء سمةً تسودها عمومًا فهي من ثمّ ضرورة يحتّمها المنهج، وتفرضها احتياجات الدراسة، وليس توجُّهًا فكريًا أو منحًى تحليليًّا عند من يقدّمون هذه الدراسات (٢).

بالجملة نقول إنّ الدرس البلاغيّ عمومًا انطلق في بحث الجانب الدلاليّ في النصوص المدروسة من ثنائيّة واضحة هي اللفظ والمعنى، إلاّ أنّ السمة الأساسيّة للعلاقة بين طرفيها هي الترابط والتلاحم من دون انفصال كلّي بين طرفيها كما قد يلوح في بعض النصوص، وإنّما هو فصلٌ منهجيّ لضبط الأسس والمعايير الجماليّة الخاصّة بكلّ منهما، وصياغة هذه المعايير. وكذلك فإنّ استقراء مصنّفات البلاغة يدلّل على أنّ الدرس البلاغيّ لم ينظر إلى الألفاظ المفردة بوصفها رموزًا اصطلاحيّة وعلامات إشاريّة تمّ التواضع عليها، وهذا ما يجعل الجانب التأليفيّ فيصلاً في تحديد دلالة الكلمة وتخصيصها بأحد أطياف المعنى التي قد تحملها أو تحتملها، ويجعل السياق اللغويّ وشبكة العلاقات المعقّدة التي تربط بين عناصر النصّ عمدة البحث في قراءة النصّ واستجلاء أبعاده الدلاليّة لا على مستوى التركيب أو العبارة أو الجملة فحسب، وإنّما على المستوى الأوسع، مستوى النصّ بوصفه وحدةً كليّة متكاملة.

---

(١) ينظر: المصدر السابق، ص٢٩٠– ٣٠٠. ولا بدّ أن نشير هنا إلى أنّ الباقلانيّ قبله كان قد قدم أيضًا قراءة تحليليّة بلاغيّة شاملة لنصّ كامل من نصوص الشعر الجاهليّ وهو معلّقة امرئ القيس في محاولة للكشف عن سلبيّاته وإيجابيّاته. ينظر: إعجاز القرآن، ص٩٠ وما بعدها. كما نجد هذا التوجّه أيضًا عند القاضي الجرجانيّ الذي تناول الكثير من النصوص الكاملة مقدّمًا قراءته الخاصّة لها. راجع الوساطة، ص١٢١– ١٢٢.

(٢) البلاغة العربية؛ قراءة أخرى، ص٢٦.

الانزياح بين البلاغة والأسلوبيّة:

إذا كانت الغاية الأساسيّة من استعمال اللغة هي تحقيق التواصل بين مستخدميها على نحو يصل فيه كلٌّ منهم إلى إيصال ما يريد إيصاله إلى الآخرين بصورة صحيحة وسليمة، فإنّ هذه السلامة وتلكم الصحة تبقى في الغالب منوطةً بضوابط وقوانين تحكم الأداء اللغويّ الذي يقوم به كلّ مستخدمٍ متكلّمًا كان أم كاتبًا. ومن هنا كانت مباحث النحاة واللغويّين تتّجه بصورةٍ أساسيّةٍ إلى رصد هذه الضوابط ووضع القوانين الناظمة لاستخدام اللغة، والعمل بعد ذلك على إقرارها وتحقيق استقرارها بمحاولة ردّ ما يمكن ردّه إليها ممّا قد يخرج عليها من مظاهر التعبير وأنماطه، وجعله خاضعًا لما تمّ تقنينه بصورةٍ أو بأخرى، وإن لم يكن ذلك كنّا حينها أمام ما قد يوصف بالشذوذ أو حتّى الخطأ في بعض الأحيان.

ولكن، لمّا كانت اللغة تخضع على مستوى الاستخدام الفعليّ لمؤثّرات عدّة، سواء ما كان منها متعلّقًا بطبيعة كلّ فرد وخصوصيّة أدائه، أو ما هو متعلّق بجملة الظروف المصاحبة لهذا الأداء، كانت ديمومة الصورة المثاليّة للغة، إن جاز التعبير، أمرًا غير قابل للتحقّق عمليًّا على مستوى الأداء الفعليّ، فكثيرًا ما نكون أمام مظاهر كلاميّة أو كتابيّة لا تخضع للقوانين والضوابط التي تندرج في إطار هذه الصورة المثاليّة، وإنّما هي تخرج عليها، وقد تعارضها أيضًا.

وإذا كان مثل هذا الأمر واقعًا على مستوى الاستخدام النفعيّ للغة، والذي ربّما لا يعنى فيه صاحبه بأكثر من أداء الفكرة التي يريد على نحو واضح وسليم، فإنّ وقوعه على مستوى التعبير الفنّيّ أو الإبداعيّ قد يغدو مضاعفًا على نحوٍ ملحوظ. ذلك أنّ المبدع يكون معنيًّا عادة بالصياغة اللغويّة وطريقة الأداء للفكرة أو الأفكار التي يريد التعبير عنها بما يوصله لا إلى نقلها وإيصالها إلى الآخرين فحسب، بل إلى نقلها وإيصالها على نحوٍ فنّيّ يشي بالمقدرة الإبداعيّة عند ذاك المبدع. وهذا بالطبع ما يقتضي تطويع اللغة بما يخدم غرضه ويحقّق غايته ومن ثمّ يغدو الخروج على تلك القوانين الضابطة والقواعد المقنّنة للنظام اللغويّ سمةً بارزةً في النصّ الإبداعيّ ومَعْلمًا بارزًا من معالم الأسلوب فيه، كما يغدو الوقوف عند هذا الجانب ومحاولة تلمُّس القيم الجماليّة التي يحملها مرتكزًا أساسيًّا في كلّ دراسة تُعنى ببحث الجانب الأسلوبيّ في النصّ وبيان مواطن التفرّد والتميّز فيه.

ومن هذا المنطلق حاز مبحث الانزياح اهتمامًا بيّنًا في كلا الدرسَين البلاغيّ والأسلوبيّ، وحظيت مظاهره بدرسٍ متأنٍّ في كليهما بوصفه عنصرًا جوهريًّا في توليد القيم الفنّيّة وإضفاء

المسحة الإبداعيّة على النصّ على نحو ما سنحاول أن نبين آتيًا. إلاّ أنّنا نؤثر قبل أن ندلف إلى ذلك أن نقف وقفةً موجزةً عند الانزياح من حيث هو مفهوم، ومن حيث هو مصطلح.

أمّا الانزياح من حيث هو مفهوم فقد وُصف من قِبَل كوهن بأنّه «معقّد ومتغيّر لا نستطيع استعماله دون احتياط»(١) إلاّ أنّ من الباحثين من حاول أن يقاربه ويعرّف به. ولعلّنا نقف على مقاربة مكثّفة ودقيقة له فيما يقدّمه أحمد ويس إذ يعرّفه بقوله: « هو استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورًا استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر، فيكون بهذا فيصلاً بين الكلام الفنّي وغير الفنّي. »(٢).

أمّا الانزياح من حيث هو مصطلح فربّما بدا ضبط ذلك أو حتّى الخوض فيه مُشكِلاً وشائكًا، وذلك لسببين اثنين؛ أوّلهما كثرة المصطلحات التي اتُّخذت من قِبَل الباحثين للتعبير عن مفهومه، وثانيهما تفاوت هذه المصطلحات فيما بينها تفاوتًا كبيرًا قد يصل بها أحيانًا إلى حدّ التباين أو إلى الحدّ الذي يبدو فيه بعضها منطويًا على أبعاد قد تكون مخلّةً بما يُراد التعبير عنه في هذا الشأن، وربّما بدت إفاضة الحديث في هذه المصطلحات والخوض في تفاوتها نوعًا من الشطط والبعد عن الغاية التي نتغيّاها في بحثنا هذا، ولذا فإنّا نؤثر أن نتجاوز ذلك وأن نكتفي بالإشارة إلى المصطلحات الثلاثة الأبرز، والتي قد تكون الأكثر دقّةً وقربًا للتعبير عن هذا المفهوم، وكانت من ثمّ الأكثر تداولاً وانتشارًا وهي الانحراف، والانزياح، والعدول.

هذا ما يشير إليه أحمد ويس بعد أن يقدّم عرضًا استقرائيًّا للمصطلحات التي تجاذبت هذا المفهوم وعلقت بدائرته (٣) –على حدّ تعبيره – سواء في ذلك ما قرب منها من حقيقة هذا

---

(١) بنية اللغة الشعريّة، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص١٨٧.

(٢) الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص٨. والانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص٥.

-ويقدّم نعيم اليافي ما هو قريب من هذا إذ يقول في تعريف الانزياح: إنّه بكلّ بساطة خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسًا في الاستعمال، رؤيةً ولغةً وصياغةً وتركيبًا، منوّهًا بأنّ الانزياح هو مجلى الأدبيّة وعلامتها، وموطن الشاعريّة ودلالاتها؛ أطياف الوجه الواحد؛ دراسات نقديّة في النظريّة والتطبيق، منشورات اتّحاد الكتاب العربي – دمشق، ١٩٩٧، ص٩٢– ٩٣وينظر أيضًا ما ينقله يوسف وغليسي عن قاموس جون ديبوا في تعريف الانزياح، ضمن مقالته "مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعياريّة الغربيّة ومتغيّرات الكلام العربي"، علامات، ج٦٤، مج١٦، ٢٠٠٨، ص١٩٠.

(٣) ينظر: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص٣٧– ٤٠وينظر أيضًا وغليسي، يوسف: مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعياريّة الغربيّة ومتغيّرات الكلام العربي، علامات، ج٦٤، مج١٦، ٢٠٠٨، ص١٨٩– ٢٠٥.

المفهوم أو ما بعد عن ذلك، ما دقّ منها أو ما افتقد هذه الدقّة، ما بدا صحيحًا مقبولاً أو ما بدا دون ذلك، مشيرًا في الغالب إلى مستخدمي هذه المصطلحات وإلى مواطن استخدامهم لها، كما يفاضل بين المصطلحات الثلاثة التي أشرنا إليها آنفًا مفاضلةً تحاول أن تتحسّس درجة قرب كلّ منها من كُنْه المفهوم المراد، وذلك بالاستناد إلى محاكمة إحصائيّة استقرائيّة عبر رصد كمٍّ من المراجع التي اعتمدت المصطلح المدروس، إضافةً إلى محاكمة عقليّة منطقيّة تحاول أن تختبر صحة هذا المصطلح ودقّته، وما قد يشوبه من أطياف معنويّة أخرى، أو ما يمكن أن يحيط باستخدامه من محاذير،(١) لينتهي إلى أنّ مصطلح الانزياح ربّما بدا أفضل الثلاثة وأولاها بالتعبير عن هذا المفهوم، وذلك لأسباب يمكن أن تُجمَل في دقّة هذا المصطلح من حيث هو ترجمةٌ فُضلى للمصطلح الفرنسيّ "Ecart"، إضافةً إلى التشكيل الصوتيّ لهذا المصطلح "الانزياح" وما فيه من مدٍّ يمنح اللفظ بُعْدًا إيحائيًّا يتناسب وما يعنيه هذا المصطلح في الأصل من الإشارة إلى معنى التباعد والذهاب، ممّا قد يفتقر إليه المصطلحان الآخران، الانحراف والعدول على الرغم من تضمُّن كليهما للمدّ، بيد أنّه مدٌّ لا يتلاءم – من وجهة نظر الباحث– وما تعنيه هذه الكلمة من معنًى، يضاف إلى ذلك امتياز مصطلح الانزياح باقتصار دلالته في الكتب النقديّة والأسلوبيّة على المعنى الفنّي دون أن يخامره أيّ لبس من أيّ نوع كان (٢).

وقد تبدو هذه الأسباب مقنعةً إلى حدٍّ بعيد في ترجيح مصطلح الانزياح على المصطلحَين الآخرين، ولكن إذا صحّ ما أشار إليه الباحث من أنّه ليس ثمّة حرج في استخدام مصطلحَين يتناوبان فيما بينهما مفهومًا واحدًا، ولا سيّما إذا كان هذا المفهوم يحمل في طيّاته إشكاليّةً ما من مثل مصطلح الانزياح،(٣) فإذا صحّ ذلك فإنّنا سنجيز لأنفسنا ألاّ نقتصر على مصطلح الانزياح وحده، بل سنجعل هذا المصطلح عمدتنا فيما سنحاول أن نقف عليه ممّا يتّصل بما نحن في صدد الحديث عنه ضمن الدرس الأسلوبيّ، على حين أنّنا سنعمد إلى مصطلح "العدول" عندما ننتقل إلى الدرس البلاغيّ. ولسنا نُقدِم على ذلك إلاّ رغبةً منّا في مقاربة الأفكار ذات الصلة في

---

(١) للاطّلاع والتوسّع حول ذلك ينظر: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص٤٠– ٦٤.

(٢) المصدر السابق، ص٦٥– ٦٦. ويفاضل نعيم اليافي في هذا السياق بين مصطلحَي الانزياح والعدول، فيرى أنّ مصطلح الانزياح يحمل فضاءً دلاليًّا أبعد وأوسع ممّا يحمله مصطلح العدول. أطياف الوجه الواحد، ص٩٠. ويرى يوسف وغليسي في الإطار نفسه أنّ مصطلح "الانزياح" يتميّز عن صنويه بما يمكن تسميته "عذريّة اصطلاحيّة"؛ أي أنّ دلالته لم تُستهلك في حقول معرفيّة أخرى بخلاف "الانحراف" و "العدول" اللذين تتوزّعهما مجالات دلاليّة شتّى. مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعياريّة ومتغيّرات الكلام العربيّ، علامات، ج٦٤، مج١٦، ٢٠٠٨، ٢٠٥.

(٣) المصدر السابق، ص٦٥.

كلّ من الدرسين الأسلوبيّ والبلاغي، هو المصطلح الذي بدا أكثر ورودًا في مصنّفاته وكتبه [١]، علّنا نكون بذلك أقرب إلى كُنْه هذه الأفكار وأكثر مصداقيّة في تناولها.

الانزياح في الدرس الأسلوبيّ:

لا يحتاج المرء إلى كثير بيان ليدلّل على أهميّة الانزياح بوصفه أحد أهمّ الأركان التي قامت عليها مجمل التصوّرات في الدرس الأسلوبيّ، بل بوصفه الركن الأهمّ في ذلك. ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ أيّة قراءة أسلوبيّة لأيّ نصّ لا تستطيع أن تغفل بحث مظاهر الانزياح فيه، ورصد أبعادها وتجلّياتها، وبسط القول فيها. فهذا هو في الغالب محور الدراسة الأسلوبيّة والمرتكز الأساس فيها، بل ربّما بدا في كثير من الأحيان المَلْك والموجّه الوحيد لكلّ مايقدّم فيها لدرجةٍ غدت معها الأسلوبيّة برمّتها تعرّف بأنّها «علم الانزياحات» [٢]، وغدا معها تعريف الأسلوب بوصفه خروجًا عن الصورة المألوفة أو المعياريّة مذهبًا بارزًا في الدرس الأسلوبيّ. فهو – أي الأسلوب– في منظور ريفاتير «انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه» [٣]، وهو بحسب انكفست «كلّ منحرف عن المعيار» [٤]، وكذلك هو عند موتين «خروج [على] القاعدة اللغويّة» [٥]. ويتبنّى فاليري الرأي ذاته متّجهًا إلى تحديد الشعر من هذه الزاوية فيرى أنّ «الشعر لغة داخل اللغة، ونظام لغويّ جديد ينبني على أنقاض القديم، وبه يتشكّل نمطٌ من الدلالة جديد وسبيل ذلك هو اللامعقوليّة، إذ إنّها هي الطريق الحتميّة التي ينبغي للشاعر أن يعبرها إذا ما كان يرغب في أن يحمل اللغة على أن تقول مالا يمكن أن تقوله بالطرق العاديّة أبدًا» [٦] وهذا ما يؤكّده يونجمان "Jungmann" بقوله إنّ «السمة المميّزة للغة الشعريّة هي عدم شيوعها؛ أي صفتها التحريضيّة» [٧]. ويذهب كوهن إلى أبعد من هذا فيقرّر أنّ الانزياح هو

---

(١) للاطلاع على نماذج من مواطن استخدام مصطلح "العدول" بمعنًى فنّيّ في بعض كتب البلاغة والنقد واللغة. ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص٣٨– ٤٠ وينظر أيضًا الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص٥٣، الحاشية رقم (١)، ص٥٤– ٥٦.

(٢) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبيّة، ص٦١ وعيّاد، شكري: مدخل إلى علم الأسلوب، ص٣٧.

(٣) المسدّي، عبدالسلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص١٠٣.

(٤) شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبيّة، ص٦١.

(٥) المرجع السابق، ص٦١.

(٦) ويس، أحمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص٩٨ نقلاً عن كوهن: بنية اللغة الشعريّة، ص١٢٩، وبناء لغة الشعر، ص١٥٦.

(٧) موكاروفسكي، يان: اللغة المعياريّة واللغة الشعريّة، تقديم وترجمة: ألفت الروبي، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص٤٥ والواقع أنّنا نقف على آراء أخرى لاتتّفق وهذا الرأي، أو هي على الأقل لا تقول بتعميمه وإطلاقه من مثل ما نجده عند ويليك إذ يقول: "إنّني أتّفق مع إدوارد ستانكيفج "stankiewics" حين يقول: «ليس هناك ما يدعو اللغة الشعريّة لأن تنتهك أيًّا من قواعد اللغة، لتبقى كما هي، أي لتظلّ نوعًا من التعبير اللغويّ الذي يتّصف بقدْر كبير من التنظيم والترتيب» مفاهيم نقديّة، تر: محمد عصفور، ص٤٣٤.

الذي يزوّد الشعريّة بموضوعها الحقيقيّ"[1].

ومن هذا المنطلق كان على علم الأسلوب كما يصرّح ريموند شابمان "R. chapman" أن يضطلع بتحديد المدى والكيفيّة اللذين تكشف فيهما لغة الشاعر عن ظواهر منحرفة، وأن تكون الخطوة الأولى في التحليل الأسلوبيّ هي مراقبة الانزياحات، ورصد ما تؤدّيه من وظائف جماليّة[2]. كما كانت مهمّة علم الأسلوبيّة كما يعبّر مولينيه- تتلخّص في الكشف عن العلاقات الانزياحيّة بما فيها هو الانحرافيّة، وتحديد هويّتها، وحلّ رموزها. فهذه العلاقات – حسب رأيه- هي التي تحدّد كثافة الأدبيّة في العمل الأدبيّ"[3].

وليس غريبًا أن تتحدّد مهمّة الأسلوبيّة عند مولينيه على هذا النحو، وأن تولي مجمل الآراء بحث مظاهر الانزياح في النصّ القدْر الأكبر من الاهتمام، وأن تلحّ كذلك على ضرورة أن يكون لمتابعة ذلك ودرسه النصيب الأوفى والحظّ الأوفر ضمن القراءة الأسلوبيّة للنصوص. ذلك أنّ هذه المظاهر الانزياحيّة لا تقتصر على جوانب محدّدة من البناء النصّيّ ولا تنحصر ضمن أجزاء معيّنة من النصوص، وإنّما هي تمتدّ لتشمل في الغالب مختلف جوانب البناء والصياغة، ولتنبسط على أجزاء النصّ على نحو واسع قد يطال أغلب هذه الأجزاء، أو الكثير منها في أقلّ تقدير، وضمن أشكال وصور مختلفة درج كثير من الباحثين على تصنيفها اقتداءً بكوهن ضمن نوعين رئيسيَّين يشملان غالبًا كلّ المظاهر الانزياحيّة أو لنقُل القدْر الأكبر منها، وهما الانزياح الاستبداليّ والانزياح التركيبيّ"[4].

فأمّا النوع الأوّل فإنّ الانزياح فيه يكون مرتبطًا بجوهر المادّة اللغويّة، والسمة الأساسيّة فيه لتجوّز الدلاليّ إذ تستعمل الكلمة بمعنى مشابهٍ لمعناها الأصليّ ومختلفٍ عنه في آنٍ معًا ولهذا كانت الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، والمراد هنا على وجه الخصوص الاستعارة المفردة التي تنعقد اعتمادًا على كلمة واحدة تكتسي بمعنًى إضافيٍّ يشابه كما أسلفنا المعنى الأساسيّ لهذه الكلمة ويختلف عنه في الوقت نفسه. وهذا بالطبع ما يقود إلى رجرجة الدلالة الوضعيّة للكلمة على نحوٍ إيجابيٍّ يسهم في الخروج بمعانٍ إضافيّةٍ تولّدها الطاقة الإبداعيّة

---

(١) بنية اللغة الشعريّة، تر: محمّد الولي ومحمّد العمري، ص٤٢.
(٢) ينظر: راضي، عبد الحكيم: نظريّة اللغة في النقد العربيّ، ص٤٨٠.
(٣) الأسلوبيّة، ص١٤٣.
(٤) بنية اللغة الشعريّة، ص٢٠٥ ولا بدّ أنّ نشير هنا إلى أنّ التقسيم على هذا النحو يسقط الانزياحات الإيقاعيّة التي تنطوي عليها بنية النصّ الشعريّ، والتي ترتبط بالوزن والقافية بشكلٍ أساسيّ. وربّما كان ذلك من منطلق ما يثار من جدل حول هذه القضيّة ما بين مؤيّد لعدّ ذلك انزياحًا ومعارضٍ لهذا يرى أن القارئ إذ يشرع في قراءة نصٍّ شعريّ يكون قد هيّأ ذهنه لتلقّي الوزن والقافية. ومن ثمّ فإنّه لن يجد في ذلك انزياحًا عمّا ألفه واعتاده، وعليه فإنّ الأولى فيما يخصّ الوزن والقافية أن نعدّها – كما يشير عياد- سمات مميّزة للغة الشعر بوصفها مصطلحًا خاصًّا، لا أن نعدّها من مظاهر الانزياح فيه. ينظر: اللغة والإبداع، ص٨٨.
(٥) ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص١٢٥.

والقدرة على مجاوزة الحدود المعجميّة التي لا تلتفت في الغالب إلى هذه المعاني ولا تشير إليها، بل ربّما لا تسمح بها أيضاً. ومن ثمّ فإنّ تشكيلها وقبولها لا يمكن أن يقوم إلاّ من منطلق إبداعيٍّ يستند إلى إدراك واعٍ بإمكانيّة "الإغناء الدلاليّ" إن جاز التعبير، إغناءً يقوم على عقد مصالحة بين القيود المعجميّة والاستعمالات الإبداعيّة التي كثيراً ما تضعنا أمام بنًى صياغيّة وتشكيلات دلاليّة لا تتأتّى إلاّ بتجاوز خطوط المعجم والاتّكاء عليها في الوقت نفسه على نحو لا يسعى إلى هدم المعاني الأُوَل للكلمات بقدْر ما يسعى إلى إغنائها بإضفاء معانٍ أُخر لم تكن الكلمة حاملةً لها قبل ذلك.

ومن هنا نجد ج. ل. بورج "Borges" يقرّر عند حديثه عن "فيكتور هيجو" أنّ « معجزة شعره تكمن في أنّه يعرف كيف يستخدم الكلمات البسيطة » [١]، كما يذهب الشاعر بول كلوديل في الإطار نفسه إلى القول: « إنّ الكلمات التي أقولها هي نفس الكلمات التي تقال كلّ يوم، ولكنّها ليست على الإطلاق نفس الكلمات » [٢].

ويرى كوهن في تعليقه على مقولة كلوديل هذه أن ليس ثمّة منفذٌ للخروج من هذا "المأزق"–على حدّ تعبيره–إلاّ أن ننقل المشكلة إلى مستوىً آخر، يجب أن "نجدّل" قضية المعنى من خلال إدخال الجدليّة في صلب تعريفها ذاته. فإذا كان هناك معنيان ينتميان إلى طبيعتَين مختلفتَين فسوف يكون من الممكن إذن أن نقبل دون تناقض أن يكون المعنى مطابقاً ومختلفاً في وقتٍ واحد، فالمعنى في الشعر يواجه بالمعنى في اللاشعر لا بعَدّه معنًى آخر ولكن بعَدّه المعنى الآخر[٣]. ويضيف « إنّ الكلمات في هذا المستوى هي هي وليست هي إيّاها في وقتٍ واحد. ولكي نلاحظ هذا بطريقةٍ أفضل يكفي أن نجري مواجهة بين عبارتين تحتويان على مصطلح واحد مثل كلمة ذهب في عبارة "شعرات من ذهب" أو "أوقيّة من ذهب"...» [٤].

وتبعاً لما أسلفنا تبدو الصور المجازيّة، ولا سيّما الاستعارة، خصائص جوهريّة أساسيّة في حياة اللغة وحيويّتها، وليست مجرد زخارف لا مسوّغ لها أو عناصر جماليّة إضافيّة يمكن عزلها أو الاستغناء عنها. إنّها –كما يعبّر مولينيه– « وسيلةٌ لغويّةٌ ضروريّة لا يمكن تجنّبها »[٥]، ذلك أنّنا كما يشير دو مارسيه صاحب كتاب "بحث في صور المجازيّة" « نتكلّم بالصور لأنّه ليس بإمكاننا أن نتكلّم بطريقة أخرى، ..ويكفي لنتأكّد من صحة هذا الحكم أن نفكّر بالطريقة التي

---

(١) كوهن: النظريّة الشعريّة؛ اللغة العليا، تر: أحمد درويش، ص٣٧٢.
(٢) المرجع السابق، ص٣٧٦.
(٣) المرجع السابق، ص٣٧٦ .
(٤) المرجع السابق، ص٣٧٧.
(٥) الأسلوبيّة، ص٤٢.

نتكلّم بها عن الأشياء المجرّدة، أو أن نحاول أن ننقل مقولةً مجازيّة إلى مقولةٍ غير مجازيّة، هذا إذا افترضنا أنّنا أدركنا أنّها مجازيّة وفهمنا المعنى الذي تحمله »(١).

ولا يختلف فاليري في أنّ السمة الأساسيّة للصور المجازيّة هي التجوّز الدلاليّ فالصور انتهاك للقانون اللغويّ الإشاريّ »(٢) كما يصفها كوهن، وهو انتهاك يحرص المبدع ولا سيّما الشاعر على القيام به « إذا أراد أن يكشف عن الوجه المثير للعالم الذي يثير ظهوره فينا هذا الشكل المحدّد من المتعة الجماليّة الذي سمّاه فاليري "الافتتان" »(٣)، وليس ذاك إلاّ لأنّ الصورة كما يوضح ريتشاردز « أشبه بمركّب كيميائيّ يفقد فيه الطرفان صفاتهما الأصليّة، ويستحيلان معًا إلى شيء جديد؛ أي أنّها نوعٌ من النشاط التركيبيّ للذهن، يختلف عن النشاط التحليليّ الذي يعتمد فيه التفكير العلميّ »(٤).

والواقع أنّ ما أشار إليه ريتشاردز يتحقّق في حدّه الأقصى في أيّ لونٍ من ألوان الصور المجازيّة بقدر ما يتحقّق في الاستعارة التي حظيت تبعًا لذلك بالنصيب الأوفى من المتابعة والاهتمامات فيه بقيّة الصور المجازيّة تبدو غير ذات بعدٍ فنّيّ وإبداعيّ عميق مقارنةً بما تحمله الاستعارة من ذلك. وقد نستطيع أن نتمثّل ما نالته الاستعارة من حظوة حين نقف على ما ذهب إليه إليوت "T.S. Eliot" حين عرّف الكوميديا الإلهيّة بأنّها "استعارةٌ ضخمة"، كذلك حين نرى كلوديل يقابل بين الشعر والنثر فيقرّر أنّ الأوّل منهما هو "منطق الاستعارة" و "الثاني "منطق القياس" (٥).

ويحاول أرسطو أن يقدّم تفسيرًا منطقيًا يعلّل به هذه الخطوة التي حازتها الاستعارة مبيّنًا أنّ «الاستعارة عنصر إغراب يحدث الهيبة والعجب، وما يحدث العجب يحدث [بالطبع] اللذّة»(٦)،

---

(١) المرجع السابق، ص٤٢– ٤٣.

(٢) النظريّة الشعريّة؛ بناء لغة الشعر، ص٢٣٧.

(٣) المرجع السابق، ص٢٤٧.

(٤) عيّاد، شكري: مدخل إلى علم الأسلوب، ص٥٦– ٥٧.

(٥) يُنظر: كوهن: النظريّة الشعريّة؛ بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، ط٤، دار غريب – القاهرة، ٢٠٠٠ ص١٣٦– ١٣٧؛ كما ينقل كوهن في الإطار نفسه عن أحد الباحثين تعريفه للشعر بأنّه «استعارةٌ معمّقة رأسيًّا، معمّمة أفقيًّا »، ويصف كوهن هذا التعريف "بالدقيق" و "الصائب" شريطة أن نردّ الاستعارة إلى طبيعتها الحقيقيّة وأن ننزّلها في المقام الجدير بها. النظريّة الشعريّة؛ بناء لغة الشعر، ص١٣٧. وبنية اللغة الشعريّة، ص١٠٨.

(٦) العمري، محمّد: في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظريّ وتطبيقيّ لدراسة الخطابة العربيّة، الخطابة في القرن الأوّل نموذجًا، ط٢، إفريقيا الشرق– بيروت – الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص١٠٢، نقلاً عن كتاب الخطابة، ج٣، ف٢، ص١٨٦.

ومن ثمّ يغدو أسلوب الاستعارة في منظوره أعظم الأساليب، وتغدو القدرة على صياغتها من أعظم الأشياء، فهي – أي الاستعارة – آية الموهبة، وصياغتها علامة العبقريّة، فهذا وحده ما لا يستطيع المرء أن يفيده من الآخرين أو أن يمنحهم إيّاه (١).

وتبعًا لما أسلفنا نجد ناصف يقرّر أنّ الاستعارة تظلّ مبدأ جوهريًّا في الشعر، وبرهانًا جليًّا على نبوغ الشاعر، أمّا ما عداها من خواصّ الشعر فهو – بحسب ناصف – عرضة لأن يتغيّر»(٢) ويمضي شيلي في تأمّلاته للاستعارة إلى مدًى أبعد فيرى أنّ « اللغة في جوهرها استعاريّة بمعنى أنّها تغيّر العلاقات غير المدركة قبلاً للأشياء وتعمل على إدامة هذا الإدراك والفهم.»(٣) ويبدو أنّ ريتشاردز كان الأكثر حماسة في هذا الصدد إلى الحدّ الذي جعله يصرّح بأنّ «الاستعارة هي المبدأ الحاضر أبدًا في اللغة ..وأنّنا لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أيّ حديث اعتياديٍّ سلس دون اللجوء إلى الاستعارة »(٤) مؤكّدًا فيما ينقله عن الدكتور جونسون أنّ «التعبير الاستعاريّ سمة رفيعة من سمات الأسلوب عندما يستعمل بشكل حسن لأنّه يعطيك فكرتَين في فكرة واحدة »(٥) ومرتئيًا أنّ « الاستعارة هي أساس عمل الفكر نفسه، وليست مجرّد تشكيل لعوبٍ على سطح اللغة » (٦).

والواقع أنّنا نقف عند ريتشاردز على آراء ثرّة فيما يتعلّق بآليّة عمل الاستعارة والعناصر التي تشكّلها. فهو يقسم الاستعارة إلى حامل "vehicle" ومحمول "tenor"، نافيًا أن تكون الاستعارة محصورة في اللفظ أو أن تكون مجرد استبدال للكلمات، مؤكّدًا أنّ الحمل ليس مجرد زخرف أو تزويق للمحمول، وأن الاستعارة هي حصيلة حضور الحامل والمحمول مجتمعين ومتعاونين في أداء معنًى لا يمكن الحصول عليه من دون التفاعل المشترك بينهما، ولا يمكن أن ينسب إلى أيّ منهما منفصلين، فهو ناتج التداخل الحيويّ بين الطرفين أو بين نصفَي الاستعارة إن جاز القول، ومن ثمّ معنًى ذو قوًى متعدّدة إذ بمقدور اللفظة أن تكون مجازيّة وحقيقيّةً في وقت واحد، كما أنّ بمقدورها أن تحمل عدّة استعارات أيضًا، وأن تجمع في معنًى واحدٍ

---

(١) ينظر: الولي، محمّد: الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغيّ والنقديّ، ط١، المركز الثقافي– بيروت، ١٩٩٩، ص٧. وريتشاردز: فلسفة البلاغة، ص٩١.

(٢) الصورة الأبيّة، ط٣ ، دار الأندلس– بيروت، ١٩٨٣، ص١٢٤.

(٣) ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ص٩٢.

(٤) المرجع السابق، ص٩٣.

(٥) المرجع السابق، ص٩٥.

(٦) ينظر: السابق، ص٧، وراجع أيضًا ص٩٦.

مجموعة دلالات مختلفة[١]. ومن ثمّ فإنّ اقتصار الحديث على المطابقة بين طرفَي الاستعارة أو التقارب بينهما غالبًا ما يكون مضلِّلاً وغير دقيق، ذلك أنّ الاستعارة لا تقوم فحسب على مجرّد التشابه بين الطرفين، وإنّما يضاف إلى ذلك التباين والاختلاف بينهما، بل إنّ التحوير المتميّز الذي يصيب المحمول ويحقّقه الحامل إنّما هو متأتٍّ في الغالب بفعل الاختلاف أكثر منه كامنًا في التشابه. ولهذا فإنّنا نلحظ أنّ الاستعارات التي لا يكون التباين والاختلاف بين المحمول والحامل بالغ التأثير، كما هو في التشابهات، قليلةٌ جدًا، بل لعلّها نادرةٌ أيضًا [٢].

وإذا كنّا قد أفضنا في الحديث عن الاستعارة فليس ذلك إلاّ من منطلق الاهتمام الخاصّ الذي حظي به هذا المبحث في الدرس الأسلوبيّ بوصفه محكًّا بارزًا للطاقة الابتكاريّة والإبداعيّة في النصوص المدروسة، والعمدة فيما تحويه هذه النصوص من انزياحات ذات طبيعة دلاليّة تغنيها بمزيد من أطياف المعنى وأبعاده. على أنّ هذه الانزياحات ليست وحدها ما يستأثر بالدرس والمتابعة، بل تشاركها في ذلك الانزياحات ذات الطبيعة التركيبيّة، تلك التي ترتبط بالعلاقات التي تتضامّ فيها جملة المفردات والوحدات اللغويّة وترتبط من خلالها الدوالّ بعضها ببعض ضمن السياق الذي ترد فيه، سياقًا قد يطول وقد يقصر.

وإن كانت الكلمة المفردة لا تكتسب معناها وقيمتها التعبيريّة إلاّ من خلال السياق الذي تزرع فيه، فإنّها كذلك لا يمكن أن تُقيَّم فنيًّا وجماليًّا إلاّ في إطار بنية التركيب ومن خلال الموقع الذي تتنزّل فيه. ولا ريب أنّ نظم الكلمات وتشكيل اللغة على نحو يجاوز ما هو معتاد ومألوف من شأنه أن يكسب الأسلوب سمة التميّز وأن يرفع كذلك من وتيرة تفاعل المتلقّي فيجعله أكثر تيقّظًا وتنبّهًا، وربما أكثر انجذابًا لما يرد عليه من تشكيل لغوي مغايرٍ لما ألفه. ذلك أنّ الخروج عمّا هو معتاد مألوف لاشكّ منبئ عن غرضٍ ما، وكثيرًا ما يكون هذا الغرض هو لفت الانتباه إلى الكلمة أو الكلمات التي تمّ إبرازها من خلال تغيير بنية التركيب وهيئة النظم بما يقود إلى إحداث تأثير معيّن لم يكن ليتأدّى لولا هذه التغيّرات والانزياحات. وبالطبع فإنّ هذا اللون من الانزياحات يتمثّل أكثر ما يتمثّل في التقديم والتأخير، ولهذا فقد تبوّأ هذا المبحث أهميّة خاصّة ضمن مباحث الأسلوبيّة وما تقدّمه في إطار بحث الناحية التركيبيّة للنصوص المدروسة.

---

(١) ينظر: المصدر السابق، ص٩٦- ٩٧، ١٠٠-١٠١، ١١٤- ١١٥. وراجع أيضًا فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٢٢. وموكاروفسكي: اللغة المعياريّة واللغة الشعريّة، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص٤٦. وعيد، رجاء: فلسفة البلاغة، ص٣٩٥.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص١٥٢. وينظر أيضًا: ص١١٣- ١١٤. ونشير هنا إلى أنّ مجمل هذه الرؤى التي قدّمها ريتشاردز تبدو مكرّرة وعلى نحو شبه تامّ عند مصطفى ناصف في كتابيه: اللغة بين البلاغة والأسلوبيّة، ص٤٨٩- ٥٢١ والصورة الأدبيّة، ص١٤٠- ١٤٣.

ومن المعروف أنّ اللغات تتفاوت فيما بينها في الفسحة التي تتيحها قواعدها للتصرّف في ترتيب الكلمات وتغيير مواقعها ضمن الجملة أو التركيب، لأنّ نطاق الحريّة المتاح في هذا المضمار يختلف ضيّقًا وسعةً تبعًا للضوابط التي قد تسهّل هذا الأمر أو تحدّ منه. ولا يخفى أنّ اللغات التي تسودها ظاهرة الإعراب تمتاز عن تلك التي لا تعرف هذه الظاهرة على نحو بيّن، فهي تفسح المجال واسعًا للتصرّف في ترتيب الكلمات بتقديم بعض أجزاء الجملة وتأخير بعضها الآخر استنادًا إلى مزيّة الإعراب التي تسهم في إيضاح الدلالات وتبيانها ودفع ما يُخشى من خلل أو لبس حال اختلاف مواقع الكلمات تقديمًا أو تأخيرًا [١]. وقد تنبّه فندريس إلى ذلك وأشار إليه حين نوّه بأنّ من اللغات- ومنها العربية- لغات لا يعرض فيها النحو أيّ نظام إجباريٍّ، ولا تتأثّر العلاقة المنطقيّة بين كلمات الجملة في شيء إذا غيّرنا وضعها... تقول في العربية (يضربُ زيدٌ عمرًا) أو (يضربُ عمرًا زيدٌ) أو (عمرًا يضربُ زيدٌ) دون أن يؤدّي ذلك إلى تردّد في معرفة الفاعل والفعل والمفعول، لأنّ التحليل المنطقيّ لا يرى في ذلك أيّ اختلاف» [٢].

وإذا كانت عبارة فندريس الأخيرة توحي بعدم تنبُّهه إلى الفارق الأسلوبيّ والمعنويّ بين الجمل الثلاثة، فإنّنا نجده يسارع إلى تأكيد أنّ « هذه الأوضاع الثلاثة ليست على درجة واحدة من الجودة، و[أنّ] المفاضلة في كلّ حالة من الحالات مسألة حسٍّ أكثر منها مسألة مذهب نحوي» [٣]، كما يصف البحث القائم على تحديد أو استشفاف القيمة الفنّيّة أو الأسلوبيّة للتغيير في مواقع الكلمات بأنّه «في غاية الدقّة، يتطلّب حسًّا لغويًّا مدرّبًا، ولطفًا عاليًا في الذوق الأدبيّ بالإضافة إلى معرفة نادرة بالظروف الفيلولوجيّة للغة المدروسة » [٤]؛ ذلك أنّ الكلمات المختلفة الترتيب كما يصرّح باسكال "Pascal" «تحمل معاني مختلفة، وكذلك فإنّ المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة » [٥]، فالتقديم والتأخير خاصّيّة أسلوبيّة تمتاز بقدرتها على تطويع البنى والتراكيب لكثير من الاعتبارات التي تدفع بالمرء إلى تقديم أجزاء وتأخير أخرى.

على أنّ الانزياحات التركيبيّة لا تنحصر في نطاق التقديم والتأخير، فثمّة تغييرات أخرى يمكن أن تقع على المستوى التركيبيّ، ومن أهمّها الحذف والإضافة والاعتراض. وقد ارتأى

---

(١) ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص١٣٧- ١٣٨، وثنائيّة الشعر والنثر في الفكر النقديّ، ص١٤١- ١٤٢، وراجع أيضًا مصلوح، سعد: في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللسانيّة، ص٩٦- ١١٣.

(٢) راضي، عبد الحكيم: نظريّة اللغة في النقد العربيّ، ص٢١٢.

(٣) المرجع السابق، ص٢١٢.

(٤) المرجع السابق ، ص٢١١.

(٥) المصدر السابق، ص٢١٣.

بعض الباحثين أن تُجمَع هذه التغييرات تحت مسمًّى واحد وهو "العدول عن التضام"[١]، وذلك منطلقاً من أنّ الأصل في تركيب الجملة أن تأتي عناصرها متضامّةً دون حذف أو إضافة، ودونما فصل بينها، إلاّ أنّ الملحوظ ولا سيّما في لغة الشعر أنّ هذا الأصل كثيراً ما يكون عرضةً للتغيير بحذف عناصر لا ترى في العادة محذوفة، وذكر أو إضافة أخرى لا عهد بذكرها أو إضافتها، أو بالفصل بين أجزاء ينبغي أن تكون في الأصل متضامّة. وربّما كان الحذف هو المظهر الأبرز لهذا النمط من الانزياح. ويرى أحد الباحثين أنّ الحذف يستمدّ أهمّيته حين «إنّه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثمّ فهو يفجّر في ذهن المتلقّي شحنةً فكريّة توقظ ذهنه وتبعثه على التفكير فيما حذف »[٢].

وإذا كان ما أشرنا إليه حتّى الآن ينحصر في إطار الجملة ويقف عند حدود التركيب، فإنّ ثمّة مستوى آخر من التركيب يمكن أن يتدخّل فيه المبدع ويتصرّف فيه على نحوٍ ما، وهو تركيب الجمل بعضها مع بعض حتّى تتكوّن بنية النص كلّه. والانزياح وارد أيضاً في هذا المستوى من التركيب، كأن يتمّ الانتقال من أسلوب إلى آخر بشكل مفاجئ بغية إحداث أثرٍ فنّيّ، أو كأن يلحظ توزيع بعض العناصر الأسلوبيّة توزيعاً غير متعادل على نحو يغدو معه هذا التوزيع ملمحاً أسلوبيًّا بارزاً يفترق عمّا هو عادي ويشكّل من ثمّ انزياحاً عمّا هو مألوف[٣].

وإذا كانت الانزياحات عموماً يمكن أن تصنّف وفق ما أسلفنا، فما الذي يمكن أن يستند إليه المرء في تحديد هذه الانزياحات وتعيينها؟

الواقع أنّ المتتبّع لجملة ما قدّم في إطار الدرس الأسلوبيّ يستطيع أن يقف على آراء عدّة في هذا المضمار، وهي في الجملة لا يمكن أن تُعدّ ضوابط صارمة تستطيع أن تحصر نطاق الانزياح أو ترصده وتقنّ ما يحدّد أبعاده ومظاهره على نحو دقيق بقدْر ما هي إضاءات يستطيع المرء أن يسترشد بها و يهتدي بهديها في متابعته للبنى والصور الانزياحيّة التي يمكن أن تنطوي عليها النصوص المدروسة.

وقد يستطيع المرء أن يلحظ أن ثلّة من الآراء المقدّمة في هذا الإطار ترى أن تُتّخذ اللغة المعياريّة التي هي مجموعة القواعد الصوتيّة والصرفيّة والنحويّة المُتواضَع عليها وتتّسم بالانضباط والاستقرار بمثابة خلفيّة تنعكس من خلالها الانزياحات المختلفة والقيم الجماليّة والفنّيّة التي تؤدّيها هذه الانزياحات. ووفق هذا المنظور يرى بعضهم أنّ الخاصّيّة الأسلوبيّة يمكن أن تعرّف بأنّها نوع من الخروج على الاستعمال العاديّ للغة بحيث ينأى الشاعر أو الكاتب عمّا

---

(١)ينظر: حسّان، تمّام: الأصول، ص١٤٠.

(٢)سليمان، فتح الله: الأسلوبيّة، ص١٣٩– ١٤٠.

(٣)ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص١٤٣– ١٤٥.

تقتضيه المعايير المقرّرة في النظام اللغوي ّ (١). ويستخدم موكاروفسكي في هذا الإطار مصطلح الأماميّة " The Foreground" مقابلاً إيّاه بمصطلح الخلفيّة "The Background" ويعني بالأماميّة هنا العناصر البارزة في العمل الفنّي على حين تعني الخلفيّة اللغة المعياريّة التي تعكس التحريف الجمالي ّ وتسلّم بالعلم، ويقرّر أن قانون اللغة المعياريّة كلّما كان أكثر ثباتًا كان انتهاكه أكثر تنوّعًا، ولذلك فإنّ اللغة المعياريّة أمر لازم للشعر بل هو الجوهر الحقيقي ّ فيه، وأنّ الشعر من ثمّ القدرة على توجيه اللغة وتهذيبها، ويجعلها أكثر تكيّفًا وليونةً وأكثر تنوّعًا وغنًى في وسائل تعبيرها، وذلك بوساطة فعل الأماميّة فيه (٢). أمّا كوهن الذي مايز بين الشعر والنثر وانتهى إلى أنّ الفارق بينهما هو فارقٌ ذو طبيعة لغويّة، مقرّرًا أنّ الأوّل نقيض الثاني، فقد ذهب في ضوء هذا إلى عدّ النثر العلمي ّ على نحوٍ خاصٍ معيارًا يُقاس بالنسبة إليه انزياح الشعر (٣).

ويبدو أنّ عيّادًا الذي ارتأى أنّ الانزياح ليس له حدٌّ يقف عنده أراد أن يجعل معيار الانزياح أكثر مرونة واتساعًا وربّما أشدّ بساطة فقرّر أنّ اللغة الجارية هي المعيار في كلّ دراسة لوبيّة، مؤكّدًا بأنّه هنا لا يشير بالضرورة إلى لغة الحديث اليوميّة وإنّما إلى صورة ذهنيّة خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغويّة المختلفة (٤)كما أكّد عيّاد في السياق نفسه ضرورة اعتماد الذوق أساسًا في نقد النصوص ودرسها مبيّنًا أنّ الذوق الذي يشير إليه هنا هو معيار وسط بين العلم والفن، ومنبّهًا على ضرورة ألاّ يلتبس الذوق العامّ الذي يشير إليه بالميل الفردي ّ، فهو نقيضه إذ يراد بالذوق هنا ممارسة الحكم على أعمال معيّنة بناء على مرجع عامّ ذي قيمة ما، وإن كانت القيمة غير معلّلة (٥).

وذهب بعض الباحثين وعلى رأسهم جيرو إلى القول بإمكانيّة اعتماد الإحصاء مقياسًا موضوعيًّا لتعيين الانزياحات، في حين رأى آخرون أنّ هذا المعيار لا يفيد في تعيين الانزياح بما هو انزياح وإنّما في تعيين درجته، ومن ثمّ فإن اللجوء إليه غالبًا ما يكون لاختبار النتائج التي يتمّ

---

(١) المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص١٦٩. وراجع أيضًا ستاروبنسكي: النقد والأدب، ص٢١. وناظم، حسن: البنى الأسلوبيّة؛ دراسة في أنشودة المطر، ص٣٧.

(٢) ينظر: اللغة المعياريّة واللغة الشعريّة، فصول مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص٤٠- ٤٦. وراجع أيضًا راضي، عبدالحكيم: نظريّة اللغة في النقد العربي ّ، ص٤٤٣، وعيّاد، محمود: الأسلوبيّة الحديثة؛ محاولة تعريف، فصول، مج١، ع٢، ١٩٨١، ص١٢٦.

(٣) ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص١٥٥- ١٥٦. وقد أبدى نعيم اليافي ميله إلى هذا المعيار الذي حدّده كوهن مرتئيًا أن تعدّ الكتابة العلميّة هي المعيار الذي تبدأ منه درجة الانزياح وتستمرّ إلى نهايتها المفتوحة أو المغلقة على حدّ تعبيره. أطياف الوجه الواحد، ص٩٦.

(٤) ينظر: اللغة والإبداع، ص٨٦.

(٥) ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص١٦٣ نقلاً عن عيّاد: دائرة الإبداع.

الوصول إليها لتأكيدها أو نفيها أو لجعلها أكثر دقّة، وليس من أجل الوصول إلى هذه النتائج في حدّ ذاتها(١).

وأخيرًا ثمّة من الباحثين من سلك مسلكًا آخر في هذا الصدد، وذهب إلى اعتماد معيار ذي طبيعة مختلفة عن المعايير السابقة، فقرّر أنّ الانزياح عمومًا يتّضح من خلال السياق الذي يرد فيه، وربّما كان ريفاتير من أوائل من أشاروا إلى هذا المعيار وتحمّسوا لإحلاله محلّ اللغة الشائعة. وقد حصر ريفاتير السياق هنا في معناه الضيّق الذي يقتصر على السياق اللغوي. فكلّ نصٍّ يخلق سياقه اللغويّ الخاصّ به، ومن ثمّ يكون هذا السياق بمثابة خلفيّة محدّدة دائمة ويقوم بدور القاعدة التي تبرز الانزياح الأسلوبيّ في النصّ، وذلك عندما نكون أمام نموذج لغويّ معيّن ينكسر بعنصر غير متوقّع فيغدو التضادّ الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبيّ. وعليه فإنّ البنية الأسلوبيّة لنصّ ما تتحدّد – بحسب ريفاتير – بتوالي العناصر الموسومة في مقابل غير الموسومة مجموعات ثنائيّة تشمل السياق والإجراء المضادّ له، وأنّ كلّ واقعة أسلوبيّة تشمل بالضرورة سياقًا وتضادًّا، وهذا ما يفرض على أيّ دارس ألاّ يقصر اهتمامه على العناصر الموسومة أو المضادّة في النص بل لابدّ في المقابل أن يولي العناصر غير الموسومة الاهتمام نفسه(٢).

والواقع أنّ ثمّة الكثير من الرؤى ووجهات النظر المقترحة أيضًا في إطار سبر النصوص والوقوف على انزياحاتها، وربّما كان تنوّع هذه الرؤى واختلافها هو في وجهٍ من وجوهه دليلٌ على أنّ الوصول إلى المسبار محدّدٍ ودقيقٍ به يُضبط الانزياح ويُعرَف بدقّة، يظلّ أمرًا ليس باليسير، إن لم نقل متعذّر. ذلك أنّ الانزياح في حدّ ذاته أمرٌ نسبيٌّ لا يمكن أن يُحدّ بحدٍّ أو يُؤطّر داخل إطار معيّن وفقًا لقاعدة مقنّنة أو أنموذج ثابت.

وعلى أيّة حال يظلّ الانزياح بصوره وأشكاله المتعدّدة ظاهرة أسلوبيّة ملازمة للنصوص الفنّيّة الإبداعيّة، ونستطيع أن نرى أنّ هذه الظاهرة تخدم مبدع النصّ ومتلقّيه على حدٍّ سواء، وإن اختلفت الزاوية التي من جهتها تتأتّى هذه الخدمة بالنسبة لكلٍّ منهما.

أمّا بالنسبة للمبدع فربّما ندرك مدى احتياجه لهذه "المزيّة" الأسلوبيّة إذا صح التعبير، ومدى إسهامها في تطويع اللغة لمراده وإيصاله إلى ما يريد أن يصل إليه في إبداع نصّه، حين نقف على ما ذهب إليه سارتر إذ عرض للكيفيّة التي يتعامل بها الشاعر مع اللغة. وقد ذكر

---

(١) ينظر: المرجع السابق، ص١٧٠– ١٧٣. وراجع كوهن، جان: النظريّة الشعريّة، ص٣٦– ٣٨.

(٢) ينظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٢٥٥– ٢٥٨. وراجع ص٢٦٧– ٢٦٨. وبليث، هنريش: البلاغة والأسلوبيّة، ص٦٠– ٦١.

سار في هذا الإطار كلاماً مطوّلاً مؤدّاه أنّ الشاعر ينظر إلى اللغة من منظار مختلف عن ذاك الذي يراها منه الآخرون؛ فاللغة ليست امتداداً لحواسّه وأدواته، بل هي مرآة للعالم، كما أنّها ذات كيان حيٍّ ومستقلٍّ. وهذا ما يؤهّلها لأن تمثّل المعنى أكثر من أن تدلّ عليه، وهو أيضاً - أي الشاعر - لا يفرّق بين ما إذا كانت الكلمات قد وجدت لأجل الدلالات أو الدلالات لأجل الكلمات، ومن ثمّ تغدو العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة[١].

ويتابع سارتر فيرى أنّنا إذا تأمّلنا عمل الشاعر فإنّنا سنجده يجمع الكثير من الكلمات التي بدويلنا من حيث الظاهر أنّه يؤلف بها جملاً في حين أنّه في الحقيقة يخلق بها شيئاً ما، وهو في هذا المجال غالباً ما يتّجه بذهنه إلى هيئة الجملة أوّلاً ومن ثمّ إلى الكلمات. وليس المقصود بهيئة الجملة هنا صياغتها وإنّما يُراد بها شيء آخر، وهذا الشيء هو أشبه بالتصوّر الذي يكوّنه الرسّام في مخيّلته حول لوحته قبل أن يشرع في رسمها[٢].

فإذا صحّ أنّ الشاعر يتعامل مع اللغة على النحو الذي أشار إليه سارتر، فإنّه سيجد نفسه قد خرج في كثير من الأحيان على العرف الطبيعي المعتاد لهذه اللغة التي لابدّ أن تتعرّض فيما يبدعه هذا الشاعر لانزياحات عدّة تفرضها جملة ما أشار إليه سارتر وما تشير إليه جلّ الدراسات الأسلوبيّة حول العلاقة المزدوجة بين اللفظ والمعنى، وكذلك حول هيئة الجملة بالمعنى الوارد آنفاً. فالشاعر - بعدّه مبدعاً ولابدّ للمبدع من عالم خاص - يحتاج إلى ما يرفده بشيء من الفطرية ليكون عمله الفنّي سليماً وصحيحاً. وبعبارة أخرى نقول: إنّ الشاعر أو المبدع عموماً حين يكتب نصًّا إبداعيًّا لا ريب سيخرج بين الحين والآخر عن الصياغة النمطيّة إلى نماذج من الانزياحات من شأنها أن تنهض بوظائف لا يمكن أن تنهض بها الصياغة العاديّة للغة سواء أقصد المبدع ذلك أم لا. وبهذا نستطيع أن نفهم ما أشار إليه عيّاد حين ذهب إلى أنّ الانزياح كثيراً ما «يصدر عن المبدع بصورة عفويّة إذا انطلق في التعبير» [٣].

وإذا كان الانزياح يخدم المبدع بأن يحرّره من كثير من القيود التي يمكن أن تعيقه في بنائه نصّه فإنّ مكان الدور الذي تنهض به بالنسبة للقارئ أو المتلقّي أكثر أهميّة وفاعليّة. فعمليّة القراءة أو التلقّي عموماً تقوم في العادة على كمٍّ كبير من الفروض، وجملةٍ من التكهّنات التي يضعها المتلقّي ويحاول من خلالها استباق الجمل والتنبّؤ بها، منتظراً أن تؤكّد له العبارات تنبّؤاته أو تنفيها وهنا تبرز أهميّة الانزياح الذي تجعل الدراسات الأسلوبيّة المفاجأة والإتيان باللامنتظر وغير المتوقّع وظيفته الرئيسة لدرجة غدت معها درجة الإبداع في النصّ تُقاس بمدى

---

(١) ينظر: ما الأدب، ص١٥- ٢١.

(٢) المصدر السابق، ٢٢- ٢٣.

(٣) اللغة والإبداع، ص٧٨.

ما يقيمه النصّ من دهشة ومفاجأة تنشأان في الغالب من جمع عناصر لا يُتوقّع جمعها ضمن بنية واحدة.

وغنيّ عن البيان أنّ مفهوم المفاجأة مرتبطٌ أصلاً بالمتلقّي الذي يُوجَّه إليه النص، والذي أولته الأسلوبيّة وغيرها من المناهج والنظريّات النقديّة اهتمامًا بيّنًا وعنيت بطريقة استقباله للنصّ وما يقوم بينهما من تفاعل (١)، وأخذت تبعًا لذلك على مبدأ طاقة الشحن في الخطاب ومدى نجاحها في إصابة مكامن الحساسيّة لدى المتلقّي وطابقت الأسلوب بمقدار نجاعته في استنفار هذه المكامن (٢) عن طريق الإتيان باللامنتظر واللجوء إلى غير المتوقّع ممّا يجعل عمليّة التواصل بين المبدع والمتلقّي عمليّة مثيرة ومدهشة بحسب إنكفست الذي يلحّ على الوظيفة التأثيريّة للأسلوب، فإنّ المبدع كلّما خذل توقّعات متلقّيه كلّما تعمّقت الوظيفة التأثيريّة المنوطة بنصّه (٣). وبهذا التقدير تغدو نجاعة الأسلوب مرتبطةً بحصيلة ردود فعل المتلقّي في استجابته لهذا النصّ، ويغدو مقياس المفاجأة من ثمّ أساسًا في تعريف الأسلوب الذي بات يتحدّد عند الكثيرين بوصفه توتُّرًا ذبذبيًّا بين لذّة التقبّل وخيبة الانتظار (٤).

ومن هذا المنطلق نجد "ياوس" يتحدّث عمّا يسمّيه "أفق الانتظار" مؤكّدًا أنّ الآثار الأدبيّة الجيّدة هي التي تصيب انتظار الجمهور بالخيبة حين تخرج على السنن المتعارف عليها فتطوّر بذلك قيم التعبير والتقويم، وتخلق بهذا حاجات جديدة وانتظارًا جديدًا، في حين أنّ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق الانتظار عند هؤلاء، وتلبّي رغباتهم هي آثارٌ عاديّة جدًّا إذ إنّها تكتفي عادةً باستعمال النماذج الجاهزة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعوّد عليها القرّاء وألِفوها (٥)، ومن ثمّ فإنّها لن تكون قادرة على استثارتهم وحفز طاقاتهم التفاعليّة. فالمتلقّي كما يعبّر بليث « يكون نشيطًا أو خاملاً بحسب درجة التوتّر التي ينتجها النص »(٦)، وعليه فإنّ قيمة كل خاصيّة أسلوبيّة تتناسب طرديًا مع حدّة المفاجأة التي تحدثها بحيث إنّها كلّما كانت غير مُنتظَرة كان وقعها أعمق. وهذا ما أكّده ريفاتير مدعّمًا ما يذهب إليه بالاعتماد على النظريّة الإعلاميّة مؤكّدًا

---

(١) ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص١٧٩، ١٨٤.

(٢) المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٨٤- ٨٥.

(٣) ينظر: الوعر، مازن: محاولات الأسلوبيّة الهيكليّة، الأسلوبيّات اللسانيّة، مجلة الموقف الأدبي، ع (٢٢٢- ٢٢٣- ٢٢٤)، ١٩٧٩، ص١٧١، ١٧٣.

(٤) المسدّي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص٨٤- ٨٦.

(٥) الواد، حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤، ص١١٨. ويدلّل ياوس على صحّة ما يذهب إليه بالقول: «في تاريخ الآداب آثارًا خيّب فيها أصحابها انتظار القرّاء بعد أن مَنَّوْهم بالمجاراة، وهذه الآثار هي التي خلّفت منعرجات في مسيرة الإنشاء الأدبيّ التاريخية...» المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٦) البلاغة والأسلوبيّة، ص٣١.

في إطار ما أسماه مقياس التشبّع أنّ قيمة كلّ خاصيّة أسلوبيّة تتناسب تناسبًا عكسيًّا مع تواترها، وأنّ ازدياد تواتر الخاصيّة نفسها يضعف مقوّماتها الأسلوبيّة ويفقدها شحنتها التأثيريّة(١).

وإذا كانت قراءة النصّ الأدبيّ على وجه الخصوص لا تستحقّ أن تسمّى قراءة ما لم يجد القارئ نفسه، وقد حملته سحابة وراء الكلمات التي يقرؤها، كما يشير عيّاد. وإذا كانت خصوصيّة الشعور كذلك لا تتحقّق إلاّ من خلال خصوصيّة التعبير، فلا بدّ للمبدع إذن أن يصدمنا مرّةً إثر مرة بأشكالٍ من اللغة غير متوقّعة حتّى نعي ما يريد أن يقول (٢).

ويعلّق عيّاد ذلك فيقول: «فأنت في حديثك العاديّ تستطيع أن تلجأ إلى وسائل كثيرة ومصاحبة للكلام كي تنبّه سامعك إلى فحوى الرسالة، من استخدام النبر، والتعبير بحركات الوجه، والإشارة باليدين، إلى هزّ ذراع سامعك أو كتفه أحيانًا، إذا كنت في حالة انفعاليّة تدفعك إلى ذلك أو تجعله مقبولاً منك. وإذا تأمّلت الكتابة الفنّيّة وجدت في تعابير اللغة ما يشبه هزّ الذراع، وربّما الإمساك بالتلابيب.. وإذا كانت الحركات والنبرات في لغة الحديث لا تفعل فعلها إلاّ لكونها خارجةً عن المألوف، فكذلك وسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتباه إنّما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العاديّ، أي بفضل ما فيها من [الانزياح] »(٣).

فالمفاجأة التي تتولّد عن التشكيلات الانزياحيّة في النصّ من شأنها أن تجتذب انتباه القارئ، وأن تجدّد نشاطه، وأن تزيد بالتالي تفاعله مع النصّ الذي يقرأ، ذلك أنّ هذه التشكيلات الانزياحيّة لا يمكن أن تمرّ دون أن يشعر بها المتلقّي ودون أن يلتفت إليها بصورةٍ أو بأخرى.

وبعد، فلعلّ في جملة ما سقناه ما يعيدنا إلى تأكيد ما كنّا ابتدأنا به من أنّ مبحث الانزياح يأتي في مقدّمة المباحث التي بُسط القول فيها بوصفها مفاصل أساسيّة في الدرس الأسلوبيّ حتّى غدت الأسلوبيّة والانزياح في منظور كثير من الباحثين والدارسين صنوين يستدعي الحديث عن أحدهما حديثًا عن الآخر. وإذا كان لنا أن نشكّك في مدى صحّة هذا الرأي أو دقّته فإنّنا نقول إنّ الحديث عن الانزياح ليس بالضرورة مفضيًا إلى الحديث عن الأسلوبيّة ولكنّ عكس ذلك يصدق غالبًا، فجملة المباحث الأسلوبيّة النظريّة وكذلك القراءات التطبيقيّة تتّجه كما يلحظ أيّ متتبّع لها إلى البحث في مظاهر الانزياح وصوره بشكل أساسيّ. وربّما كان في إقرار ذلك ما يغني عن مزيدٍ من الكلام والتعليق.

---

(١) ينظر: المسدّي، عبد السلام: النقد والحداثة، ص٤٩ الأسلوبيّة والأسلوب، ص٨٦ وراجع عيّاد، شكري: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ، ص١٦. واللغة والإبداع، ص٨١- ٨٢.

(٢) مدخل إلى علم الأسلوب، ص٦٦.

(٣) اللغة والإبداع، ص٨١.

العدول في الدرس البلاغيّ :

كنّا نوّهنا سابقًا بأنّنا سنعمد إلى استخدام مصطلح "العدول" فيما سنحاول أن نقارب به هذه الظاهرة في ثنايا الدرس البلاغي، وعلّلنا ذلك حينها برغبتنا في استجلاء بعض معالم هذه الظاهرة، وملامسة قدْرٍ من الأفكار ذات الصلة بالاتّكاء على المصطلح الذي كثُر وروده في مظانّ الدرس البلاغيّ وكتبه. وربّما كان المنطق يقتضي منّا وقد دلفنا هاهنا إلى غايتنا أن ندلّل على صحة ما أشرنا إليه فنأتي على رصد جملة من السياقات التي ورد فيها هذا المصطلح ضمن مصنّفات الدرس البلاغيّ والنقديّ، ونعرض لثلّة من الآراء والرؤى التي كان لهذا المصطلح فيما عبِّر به عنها، ولكنّنا عدلنا عن ذلك لأنّ ثمّة من كفانا مؤونته، وأعفانا من عناء الرصد ومشقّة التتبُّع، فأشار إلى غير قليل من تلك السياقات والآراء التي تضمّنت هذا المصطلح أو استخدمته بالمعنى الفنّي الذي يشير إلى هذه الظاهرة أو يعبّر عنها بصورة أو بأخرى [(١)].

والحقّ أنّ في وسع أيّ مستقرٍ لنتاج الدرس البلاغيّ والنقديّ أن يخرج بزادٍ وفير ممّا يمكن أن يندرج في هذا الإطار، كما أنّ في وسعه غالبًا أن يخلص إلى الإقرار بعمق التصوّرات التي قدّمها البلاغيون في هذا الصدد، والتي لم تقف عند حدود التنظير لهذه الظاهرة والتنويه بها، بل تجاوزت ذلك إلى التطبيق وقدّمت نماذج وتحليلات ٍ ناضجةً برزت فيها مظاهر العدول بوصفها مناط الحسن ومكمن البراعة في إغناء النصّ بما يضفي عليه سمة التميّز والفرادة، ويرفده بما يستميل متلقّيه ويحفز ملكاته الإدراكيّة وقدراته التفاعليّة عندما تعرض له مظاهر العدول وصوره المتنوّعة في النصوص التي يقرأ أو يسمع.

فالناس كما يشير الجاحظ « موكلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى، مثل الذي لهم في الغريب القليل وفي النادر الشاذّ »[(٢)]، وعلّة ذلك أنّ الشيء «كلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع »[(٣)]. وإذا

---

(١) نشير في كلامنا إلى ما قدّمه أحمد ويس إذ وقف عند هذا المصطلح، وعرض لجملة من المواطن التي ورد فيها هذا المصطلح بمعنًى فنّيّ ضمن مصنّفات الدرس اللغويّ والبلاغيّ. ينظر: الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ، ص٣٨- ٤٠ والانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ص٥٣، الحاشية رقم (١). وراجع أيضًا ما أورده حمّادي صمّود: التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٣٩٦.

(٢) البيان والتبيين، ٩٠/١.

(٣) المصدر السابق، ٨٩/١.

كانت النفس البشريّة تنزع عمومًا إلى استملاح ما ترى فيه خروجًا على المألوف والمعتاد، فتعظّم الغريب وتستطرف البعيد، فإنّها في المقابل تعاف المكرور وتستثقل أن يعاد عليها، فالشيء المُعاد -كما يعبّر ابن طباطبا- هو" المملول "[(١)].

ووفقًا لهذا المنظور نجد الباقلاني يقرّر أنّ « الذي يشتمل عليه بديع نظم [القرآن] المتضمّن للإعجاز وجوه، منها ما يرجع إلى الجملة، وذلك أنّ نظم القرآن على تصرّف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلام [الخلْق]، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختصّ به، ويتميّز في تصرّفه عن أساليب المعتاد »[(٢)]، ثمّ نراه يعدّد الطرق التي يتقيد بها الكلام المنظوم ويردف ذلك بقوله: « قد علمنا أنّ القرآن خارج عن هذه الوجوه، ومباين لهذه الطرق »[(٣)]، وربّما نستطيع في ضوء هذا أن نقرّ ما ذهب إليه ابن قتيبة حين قال: « وإنّما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتّسع علمه، وفهم مذاهب العرب، وافتنانها في الأساليب »[(٤)].

وقد يقودنا ما أسلفنا إلى التنويه بما شكّل خطًّا واضحًا في الدرس البلاغيّ والنقديّ، وذاك هو التمييز بين مستويين اثنين للكلام والصياغة اللغويّة؛ الأوّل منهما يقف عند حدود الإيصال والتبليغ ولا يتجاوز ذلك إلى غايات فنيّة وجماليّة، وثانيهما يجسّد هذه الغايات الفنّيّة ويمتاز بطبيعة جماليّة من خلال جملة من المقوّمات والخصائص التي ينماز بها المستوى الأوّل. وربّما كان العدول بمظاهره المتعدّدة من أهمّ هذه المقومات وأولى هذه الخصائص، ويأتي التعبير عن ذلك بطرق مختلفة ومن زوايا متعدّدة، وعبر مصطلحات عدّة.

فقد أورد الإمام عبد القاهر- على سبيل المثال لا الحصر- تعليقًا على رأي الجاحظ المشهور في أنّ أحسن الكلام « ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك »، يقول: « وإنّما أرادوا أن يجتهد المتكلّم في ترتيب الكلام وتهذيبه...، ولم يريدوا ما كان غفْلاً مثل ما يتراجعه الصبيان، ويتكلّم به العامّة في السوق... »[(٥)]، وبالطبع فإنّ الكلام الغُفْل هو ما كان خاليًا من الفنّيّة والجماليّة ومفتقرًا إلى المقوّمات التي ينماز بها الكلام الفنّيّ، والتي تؤهّله لحمل شحنة جماليّة لا تتوفّر في الكلام العاديّ أو "الغفْل" على حدّ تعبيره. كذلك نجد الزمخشريّ

---

(١) ينظر: عيار الشعر، ص ٣٢ .

(٢) إعجاز القرآن، ص٣٥.

(٣) المصدر السابق، ص٣٥.

(٤) تأويل مشكل القرآن، شرح وتحقيق: السيّد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربيّة، عيسى البابي الحلبيّ، د.ت، ص١٠.

(٥) أسرار البلاغة، ص١٤٤.

فيفرّق بين الكلام الذي يضمّ ضروبًا من المجاز، والآخر الذي لا يحتوي هذه الضروب، فيسمي الثاني منهما "بالكلام العريان" (١). ويقف صمّود على سلفنا معلّقًا بأنّ هذه المصطلحات تدلّ بوضوح على إدراكهم بأنّ الكلام الأدبيّ الفنّيّ يستمدّ جانبًا كبيرًا من خصائصه عبر خروجه في توظيف اللغة عن الأنماط المألوفة في الكلام السيّار الدارج (٢).

ولعلّنا نجد عند السكّاكي ما هو أكثر جلاءً ودقّة في هذا السياق، إذ يفرّق بين مستويَي الصياغة؛ النفعيّ الذي ترد فيه الصياغة وفق مقتضيات الإيصال والتبليغ وتخضع فيه لاعتبارات "لغويّة وعقليّة"، والفنّيّ الذي ينماز بصياغة تخضع لاعتبارات جماليّة وفنّيّة وترتبط بـ "وظيفة بيانية" (٣) تبعًا للطبيعة الفنّيّة التي رُكّبت فيها المفردات والصيغ على غير ما هو مألوف في المستوى الأوّل.

وإذا كان العدول عمومًا يندرج ضمن المستوى الفنّيّ والجمالي، فإنّه بالضرورة يتفرّد بطبيعة صياغيّة خاصّة يشكّل العدول في الغالب أحد أبرز معالمها، ولا تقتصر مظاهر العدول ها هنا على الإتيان بما هو خارج عن المألوف على مستوى البناء والصياغة بل تمتدّ لتشمل أيضًا المعاني التي قدّمها الشاعر فيأتي منها بما هو مبتدع وغير مسبوق إليه.

فالشاعر -كما يؤصّل ابن وهب- « من شعر يشعر فهو شاعر، والشعر المصدر ولا يستحقّ الشاعر هذا الاسم حتّى يأتي بما لا يشعر به غيره. وإذا كان إنّما استحقّ اسم الشاعر لما ذكرنا، فكلّ من كان خارجًا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلامٍ موزونٍ مقفًّى»(٤). ولابن رشيق كلامٌ مقارب يلحُ فيه على وجوب أن يأتي الشاعر بالمعاني المخترعة والألفاظ المستطرفة المبتدعة، وبالجملة يعدل في شعره عن انتهاج ما سلكه غيره بطريقة أو بأخرى، ليكون بذلك أهلاً لأن يسمّى شاعرًا حقًّا. يقول: «فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنًى واختراعه،أو استطراف لفظٍ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص ممّا أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنًى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازًا لا حقيقة، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن » (٥).

---

(١) الكشاف، ٣٥١/٤.

(٢) ينظر: التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٤٠٢.

(٣) ينظر: مفتاح العلوم، ص٧٣.

(٤) البرهان في وجوه البيان، ص١٦٤.

(٥) العمدة، ٢٣٨/١- ٢٣٩.

بعد، ولما أسلفنا كان من الطبيعي أن يقرّر ابن الأثير أنّ «باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة »[١]، وأن يرى ابن سنان كذلك أنّ « حصر المعاني بقوانين تستوعب أقسامها وفنونها عسير متعب »[٢]، وأن ينتهي العسكريّ إلى أنّ الشعر « أكثره قد بني على الكذب والاستحالة؛ من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات، والألفاظ الكاذبة »[٣]، وأن يخلص حازم القرطاجنّي بعد ذلك إلى القول بوجوب « مضاعفة الثناء على الشاعر إذا أحسن في وصف ما ليس معتادًا لديه، ولا مألوفًا في مكانه، ولا هو من طريقه...، وبالجملة إذا أخذ في مأخذٍ ليس ممّا ألفه ولا اعتاده، فساوى في الإحسان فيه ما قد ألفه واعتاده »[٤].

ولا عجب بعد ذلك إذن أن يُعدّ العدول عمدة الشعر وذروة سنامه، وأن تتلخّص جملة الخصائص التي بها يكتسب الكلام سمة الشعريّة ومعناها في عبارة موجزة مركّزة نستلّها من مقولة لابن رشد يقول فيها بهذه العبارة بعد أن يبيّن أنّ القول الحقيقي إذا غُيِّر سمّي شعرًا، ووُجد له فعل الشعر »[٥]، وبعد أن يأتي على ذكر جملة من هذه التغييرات منتهيًا إلى أنّ بالجملة إنّما يكون « بإخراج القول غير مخرج العادة »[٦].

وقد يبدو مسوّغًا بعد هذا أن تبرز الدعوة لدى صاحب المنهاج ولدى كثيرين غيره إلى التوقّف عن تخطئة الشعراء فيما ليس يلوح له وجه، بل إلى الاحتيال أيضًا في تخريج كلامهم على وجوه من الصحّة، ذلك أنّهم قلّما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، وليسوا يقولون شيئًا إلاّ وله وجه[٧]. ومن ثمّ وجب الاعتراف للشعراء عمومًا بامتياز خاصٍّ وقدْر من الحريّة كبير، بحيث يستطيع الشاعر أن يكيّف اللغة ويشكّلها على النحو الذي يراه أكثر فاعليّة وجدوى، وأكثر قدرة على النهوض بما يريد لها أن تنهض به، سواء أبقي ذلك في نطاق الضوابط والقواعد المقنّنة أم خرج عليها وجاوزها بشكل أو بآخر، ومن هنا كانت "الضرورة الشعريّة" في كثير من الأحيان وبحسبما رأى كثيرون، موضع اختيار لا موضع اضطرار، بل كان اسم الضرورة لها مجازًا لا حقيقة، وكان ارتكابها من قبل مرتكبها إيذانًا بصياله وتَخَمُّطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثَلُه في ذلك مثل مُجرِي الجَمُوح بلا

(١) المثل السائر، ٣٦٣/٢.

(٢) سر الفصاحة، ص٢٧٦.

(٣) الصناعتين، ص١٣٦.

(٤) منهاج البلغاء، ص٣٧٥ .

(٥) حمّود، حمّادي: في نظريّة الأدب عند العرب، ص٧٨. نقلاً عن كتاب تلخيص أرسطوطاليس في الشعر.

(٦) المرجع السابق، ص٧٩.

(٧) ينظر: منهاج البلغاء، ص١٤٤.

لجامه، والهرب الضروس حاسراً من غير احتشام، فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه، فإنّه مشهود له بشجاعته وفيض مُنّته. ألا تراه لا يجهل أن لو تكفّر في سلاحه أو أعصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد عن المَلْحاة، ولكنّه جشِم ما جشِمه على علمه بما يعقِب اقتحام مثله، إدلالاً بقوّة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه »[1].

ولا يتفرّد ابن جنّي وحده بهذه الرؤية بل يشاركه فيها كثر ممّن وقفوا عند هذه المسألة بدءاً من الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ) وامتداداً على مسار الدرس النحويّ واللغويّ والبلاغيّ، ممّا لا يبدو في بحثنا هذا مجال للتوسّع وبسط القول فيه. وحسبنا هنا أن نؤكّد الالتفات البيّن عند أولئك إلى البعد الفنّيّ الذي تحمله الضرورة الشعريّة[2]، والنظر إليها بوصفها أحد خواصّ اللغة الشعريّة، ومظهراً من مظاهر التفوّق والبراعة في إدارة اللغة وتكييفها بما يطبعها بطابعٍ إبداعيّ خاصّ يتفرّد به منشئها ويمتاز به عمّن سواه.

وإن كان فيما أوردنا حتّى الآن ما يدلّل على إدراك ناضج لمفهوم العدول في الموروث اللغويّ والبلاغيّ، ووعي عميق بأبعاده الفنّيّة والجماليّة، فإنّ لهذا الوعي وذاك الإدراك مظاهر ووجوهاً أخرى متعدّدة يستطيع المرء من خلالها أن يلامس ما نشير إليه من وعي بما يمكن أن يتحقّق للغة عندما يعدل بها مستعملها عمّا هو مألوف مكرور ويسعى لمنحها ملامح إبداعيّة خاصّة ومزيّة ابتكاريّة متفرّدة، وذلك من خلال مظاهر عدوليّة متنوّعة ربّما نستطيع أن نجمل أبرزها وفق المنظور البلاغيّ والنقديّ ضمن قسيمين أساسيّين، هما العدول الدلاليّ والعدول التركيبيّ.

ويتأتّى اللون الأوّل من العدول، أي الدلاليّ عندما يُعدَل عن المعنى الحقيقيّ للفظة إلى المعنى المجازيّ. وإذا كانت الحقيقة «كلّ كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره »[3]، فإنّ المجاز في المقابل هو «كلّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له لملاحظة بين ما تُجُوِّز بها إليه وبين أصلها الذي

---

(1) ابن جني: الخصائص، تح: محمّد علي النجّار، ط٢، مطبعة دار الكتب المصريّة– مصر، ١٩٥٢، ٢/٣٩٢.

(2) راجع في هذا الشأن وعلى سبيل المثال لا الحصر راضي، عبد الحكيم: نظريّة اللغة في النقد العربيّ، ص٤٥-٥١. والعمري، محمّد: البلاغة العربيّة؛ أصولها وامتداداتها، ص١١٧– ١٣٥. وويس، أحمد: الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ، ص٧١– ٨٥.

(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٣٥٠.

وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز » (١). وقد يقودنا هذا التعريف وغيره من التعريفات المشابهة في الدرس البلاغي والنقدي لكلّ من الحقيقة والمجاز إلى القول بأمرين اثنين، أولهما أنّ النظرة إلى كلّ من الحقيقة والمجاز كانت تتّجه إلى عدّ الحقيقة سابقةً في الوجود على المجاز، وثانيهما أنّ العلاقة التي تنعقد بين الدالّ والمدلول في المجاز – وفق هذه النظرة– ليست اعتباطيّة كما هي في الكلام الجاري على الحقيقة، وإنّما هي تقوم على أساس ما يمكن أن يوجد من مناسبة بين اللفظ وما نُقل إليه، وهذا ما سمّاه عبد القاهر "بالملاحظة". وبتعبير آخر نقول: لابدّ أن يكون بين المعنى المجازيّ والمعنى الحقيقيّ صلة أو صلات تمكّن الذهن من أن يربط بين كليهما، وإلاّ فلن تكون اللغة حينها مؤدّية للوظيفة المنوطة بها (٢).ويبدو أنّ ابن جني لم يكن مبالغًا حين ذهب إلى القول «أنّ أكثر اللغة مع تأمّله مجاز لا حقيقة» (٣)، فأيّ متأمّل للغة منعم نظره في أسرارها ودقائقها يستطيع أن يلمس صحّة ما أشار إليه ابن جنّي، كما يستطيع أن يلحظ أنّ المجاز لا يقتصر على الجانب الفنّي في استخدام اللغة بل هو يتبدّى أيضًا وعلى نحوٍ بيّن في الاستخدام النفعي. فالمجاز وسيلةٌ فنّيّة لإثراء الدلالة، وتكثيف الطاقة التعبيريّة والإيحائيّة في التركيب والصياغة وفي الكلام واللغة بوجه عامٍّ (٤). ومن هنا كان الكلام في منظور عبد القاهر لا يتصوّر معناه من أجل لفظه فحسب، ولا يمكن تحقّق المعنى الفنّي فيه « حيث يكون على ظاهره، وحيث لا يكون هناك كناية وتمثيل واستعارة ولا استعانة في الجملة بمعنًى على معنى، فلا تكون الدلالة على الغرض من مجرّد اللفظ، وإنّما يتمّ ذلك إذا كان هناك اتساعٌ ومجازٌ، وحتّى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ولكن يشار بمعانيها إلى معانٍ أخر» (٥).

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٥٢.

(٢) ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ، ص١١٥– ١١٦.

(٣) الخصائص، ٢/٤٤٧.

(٤) وسبق أن وقفنا في سياق سابق على نصٍّ للفخر الرازيّ يؤكّد فيه أنّ التعبير عن المعاني بالعبارات المجازيّة ألذّ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية معلّلاً ذلك بقوله: «إذا عبّر عن الشيء باللفظ الدالّ عليه على سبيل الحقيقة حصل العلم به بكماله فلا تحصل اللذّة القويّة، أمّا إذا عُبّر عنه بلوازمه الخارجيّة وعرف لا على سبيل الكمال [حصلت للنفس حالة] هي كالدغدغة النفسانيّة، إذ إنّ القدْر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم..فتحصل هناك لذّات وآلام متعاقبة، واللذّة إذا حصلت عقب الألم كانت أقوى، وشعور النفس بها أتمّ». عبد المطلب، محمّد: البلاغة والأسلوبيّة، ص١٧١. نقلاً عن المحصول في علم الأصول، ١ /٢٥١–٢٥٢

(٥) دلائل الإعجاز، ص٢٦٥، بتصرّف يسير.

وإذا كنّا في تصورنا للأسلوبية ركّزنا ما ننطلق من أنّ الأسلوب هو في الدرجة الأولى اختيار، فربّما كانت التعبيرات المجازيّة هي أوسع أبواب الاختيار [١]. وبالطبع فإنّنا هنا نريد المجاز بمعناه الأوسع الذي يشمل الأقسام البلاغيّة الثلاثة؛ الاستعارة ويتبعها التشبيه، والمجاز المرسل، والكناية. وتشترك هذه الأنواع جميعًا بخاصّيتين اثنتين، أولاهما أنّها تخاطب الخيال، والثانية أنّها تربط غالبًا بين شيئين يمكن أن يكونا متباعدين في الظاهر [٢].

وتمثّل الاستعارة – ويتبعها كما أشرنا التشبيه– عماد هذا النوع من العدول. وربّما كان ذلك عائدًا إلى أنّ مجال التخييل لا ينفسح غالبًا أمام المنشئ في الصورة التي تُؤدّى عن طريق المجاز المرسل أو الكناية بقدْر ما ينفسح في الاستعارة والتشبيه، ذلك أنّ المنشئ –أيّ منشئ– يجد نفسه في إطار المجاز المرسل أو الكناية مقيّدًا بعلاقات خارجيّة محدودة، في حين أنّه حين يستعير أو يشبّه لا يكون مقيّدًا بمثل هذه العلاقات. فإذا كان لابدّ أن يربط بين الطرفين في كلّ استعارة أو تشبيه تشابهٌ ما، فإنّ هذا التشابه يمكن أن يقوم بين أشياء شديدة التباعد في الواقع [٣].

ولمّا كانت الصورة الاستعاريّة هي المجلى الأبرز لهذا النوع من العدول فقد كان لبحثها حيّزٌ واسعٌ ضمن مصنّفات الدرس البلاغيّ إذ هي أحد أعمدة الكلام وعليها المعوّل في التوسّع والتصرّف وبها يتوصّل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر » [٤] فـ «كلّ استعارة حسنة توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة » [٥]، بل إنّ « الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كلّه على الحقيقة كان بعيدًا عن الفصاحة بريًّا من البلاغة » [٦].

ويكفي المرء أن يحاول رصد التعريفات المقدّمة للاستعارة في إطار الدرس البلاغيّ ليدرك أنّها شكلّت محور دراستهم للمجاز. [٧] والواقع أنّ المتتبّع لهذه التعريفات يستطيع أن يلحظ أن

---

(١) ومما يقرّره القاضي عبدالجبار في هذا الإطار أنّه «إذا كان ابتداء اللغة يتعلّق بالاختيار والمواضعة لم يمتنع في الثاني فيها التبديل والتغيير بالاختيار، وكما أنّ اللغة المُبتدَأة لم تُكسِب المعاني أحوالاً لم تكن عليها، فكذلك حصول التبديل فيها لا يغيّر حالها». المسدّي، عبدالسلام: التفكير اللسانيّ في الحضارة العربيّة، ص١٨٦. نقلاً عن المغني، ١٧٣/٥.

(٢) عيّاد، شكري: اللغة والإبداع، ص٦٨– ٦٩.

(٣) المصدر السابق، ص٩ بتصرّف.

(٤) القاضي الجرجانيّ: الوساطة، ص٤٢٨.

(٥) الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص٧٩.

(٦) صمّود، حمّادي: التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٥٧٧. نقلاً عن أمالي المرتضى، ٤/١.

(٧) يرى صمّود في هذا الصدد أنّ ابن قتيبة هو أوّل من أشار إلى أهميّة الاستعارة حين افتتح القسم المخصّص للمجاز في كتابه "تأويل مشكل القرآن" بيان الاستعارة، معلّلاً ذلك بأنّ « أكثر المجاز يقع فيه»، وقد خلق ابن قتيبة بهذا –حسب صمّود– سُنّةً في التأليف سيقتضيها جلّ البلاغيّين بعده من مثل ابن المعتز الذي افتتح أيضًا كتابه "البديع" بباب الاستعارة معلّلاً ذلك بالسبب ذاته الذي أشار إليه ابن قتيبة. التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٣٣٦.

جلّها يدور حول فكرة محوريّة واحدة وإن اختلفت الصيغ المؤدّية لها، وهي أنّ الاستعارة تشبيه حُذف أحد طرفيه، إلاّ أنّ الآراء تفترق في مَلاحِظ عدّة قد تتعلّق بآليّة عمل الصورة الاستعاريّة، أو بتحديد مناط الإبداع ومقوّمات الحسن فيها، أو ربّما في تبويبها وتحديد أقسامها في بعض الأحيان.

أمّا فيما يتعلّق بتصنيف الاستعارة وآليّة عملها فإنّ رأي الكثرة من البلاغيّين يتّجه إلى عدّ الاستعارة من قبيل المجاز على اعتبار أنّ فيها معنيَين؛ حقيقيّ ومجازيّ، وأنّها – أي الاستعارة – نقْل كلمة عن شيء قد جعلت له إلى شيء آخر لم تجعل له بداعي المشابهة بينهما. وهذه في الحقيقة فكرة مافتئ كثير من البلاغيّين يقرّرها ويذكّر بها. فالاستعارة وفق هذا المنظور قائمة على مبدأ أساسيّ يجعل طبيعة العلاقة بين طرفيها قائمة على النقل والإعارة، ويجعل العلّة المميّزة لهذا النقل وهذه الإعارة منحصرة في دعوى المشابهة بين الطرفَين. فالاستعارة بحسب الجاحظ هي « تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه »[١]، وهي عند الرمانيّ « تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة»[٢]، وهي كذلك عند العسكريّ «نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض [ما]...» [٣]. وعلّة هذا النقل كما أشرنا هي المشابهة والمقاربة، فاللفظة إنّما تستعار لغير ما هي له إذا احتملت معنًى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له، ويليق به.وإنّما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببًا من أسبابه، فتكون اللغة المستعارة حينئذ لائقةً بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه» [٤] وإنّما سمّي هذا القسم من الكلام استعارة لأنّ الأصل في الاستعارة مأخوذ من العارية الحقيقيّة...، وهي أن يستعير بعض الناس من بعضٍ شيئًا من الأشياء، ولا يقع ذلك إلاّ من شخصين بينهما سبب معرفة ما، يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئًا، وإذا لم يكن بينهما معرفة بوجه من الوجوه، فلا يستعير أحدهما من الآخر..وهذا الحكم جارٍ في استعارة الألفاظ بعضها من بعض، فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما [إلى] الآخر، كالمعرفة بين الشخصَين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر » [٥].

(١) البيان والتبيين، ١/١٥٢.
(٢) النكت، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص٧٩.
(٣) الصناعتين، ص٢٦٨.
(٤) الآمدي: الموازنة، ص١/٢٥٠ .
(٥) المثل السائر، ٢/٧٧.

والواقع أنّ أسلافنا شكّلوا منحًى شبه عامٍّ في فهم آليّة عمل الاستعارة وفي إدراجها تبعًا لذلك ضمن المجاز اللغويّ. إلاّ أنّ الإمام عبد القاهر خرج على التوجّه ورأى رأيًا مغايرًا، فعدّ الاستعارة من قبيل المجاز العقليّ[(١)]، وجعل العلاقة بين طرفيَها قائمةً على مبدأ الادّعاء لا النقل خلافًا لأغلب البلاغيّين، وبيان ذلك – بحسب عبد القاهر – أنّا نعلم أنّك لا تقول: رأيت أسدًا [تريد رجلاً]، إلاّ وغرضك أن تثبت للرجل أنّه مساوٍ للأسد في شجاعته وجرأته، وشدّة بطشه وإقدامه، وفي أنّ الذعر لا يخامره، والخوف لا يَعرِض له. ثمّ تعلم أنّ السامع إذا عقل هذا المعنى لم يعقله من لفظ "أسد"، ولكنّه يعقله من معناه، وهو أنّه يعلم أنّه لا معنى لجعله "أسدًا" مع العلم بأنّه "رجل"، إلاّ أنّك أردت أنّه بلغ من شدة مشابهته للأسد ومساواته إيّاه مبلغًا يتوهَّم معه أنّه أسد بالحقيقة »[(٢)]. و« ثبت بذلك أنّك في الاستعارة تعرف المعنى فيها من طريق المعقول دون طريق اللفظ »[(٣)]، ومن ثمّ فليست الاستعارة « نقل اسم عن شيء إلى شيء، ولكنّها ادّعاء معنى الاسم لشيء، إذ لو كانت نَقْل اسم وكان قولنا: «رأيت أسدًا... يعني رأيت شبيهًا بالأسد، ولم يكن ادّعاء أنّه أسد بالحقيقة لكان محالاً أن يقال: " ليس هو بإنسان، ولكنّه أسد أو هو أسدٌ في صورة إنسان "، وعلى هذا فقد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنّما هي ادّعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء. وإذا ثبت أنّها ادّعاء معنى الاسم للشيء علمت أنّ الذي قالوه من أنّها " تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة، ونقل عمّا وُضِعت له" كلامٌ قد تسامحوا فيه، لأنّه إذا كانت الاستعارة ادّعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مُزالاً عمّا وُضِع له، بل مُقرًّا عليه »[(٤)].

وسواء أكانت الاستعارة قائمة على الادّعاء كما ذهب عبد القاهر أم على النقل كما رأى غيره، وسواء أكانت داخلة في باب المجاز العقليّ أم هي إلى باب المجاز اللغويّ أقرب، فإنّها في كلا الحالتين تنطوي على قدْرٍ كبير من التفاعل بين طرفيها، وكثيرًا ما تخلق الاستعارة

---

(١) يقوم المجاز العقليّ على إسناد فعل أو ما في معناه إلى فاعل غير فاعله الحقيقيّ لعلاقة بينهما في حين أنّ المجاز اللغويّ هو مجازٌ يُنقَل فيه اللفظ عن معناه الأصليّ لعلاقة بينه وبين المعنى المنقول إليه، وينقسم هذا المجاز بحسب أغلب البلاغيّين إلى قسمَين كبيرَين تبعًا لنمط العلاقة بين المعنيين: الحقيقيّ والمجازيّ، وهما المجاز المرسل القائم على علاقة غير المشابهة، والاستعارة التي تقوم العلاقة بين طرفيها على أساس المشابهة. ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ، ص١٢٢– ٢٧، وقد ذهب السكّاكيّ مذهب الإمام عبدالقاهر فعدّ الاستعارة داخله ضمن المجاز العقلي. ينظر: مفتاح العلوم، ص١٦٦ .

(٢) دلائل الإعجاز، ص٤٣٢، وراجع أيضًا ص٤٣٩– ٤٤٠.

(٣) المصدر السابق، ص٤٤٠، ولا بدّ أن نشير هنا إلى أنّ عبد القاهر أبدى في كتابه الآخر "أسرار البلاغة" تردّدًا بين عدّ الاستعارة مجازًا عقليًّا أو عدّها مجازًا لغويًّا. راجع ص ٤٠٨ وما بعدها من الكتاب المذكور.

(٤) دلائل الإعجاز، ص٤٣٤.

تعارضًا منطقيًا ومفارقةً دلاليّة تنتج عن اقتران كلمتين ضمن مركّب لفظي اقترانًا قد يبدو غير منسجم من الناحية المنطقيّة ممّا يفاجئ المتلقّي ويثير فيه شعور الدهشة وربّما الاستغراب. وإذا كانت الاستعارة في حدّ ذاتها عدولاً يثير في متلقّيه المفاجأة والطرافة، فإنّها إذ تكون غريبة أو بعيدة تغدو عدولاً مركّبًا وتغدو جرعة المفاجأة والإدهاش فيها أكبر وأكثر قوّة وفاعليّة.

وعلى الرغم من أنّ التوجّه العام في الدرس البلاغيّ والنقديّ كان يميل إلى القول بوجوب وضوح العلاقة بين طرفي الاستعارة وقربها، ويستنكر البعد فيها إلى الحدّ الذي يجعل صحّة الاستعارة وحسنها وقفًا على المناسبة والمشابهة بين طرفيها، وإلى الحدّ الذي تغدو فيه الاستعارة منقسمةً إلى قريب مختار وبعيد مُطّرَح. فالقريب المختار هو ما كان بينه وبين ما استعير له تناسبٌ قويّ وشبه واضح، وأمّا البعيد المُطّرح فهو كذلك لأحد سببين؛ فإمّا أن يكون لبُعْده عمّا استعير له في الأصل، وإمّا لأنّه استعارة مبنيةٌ على استعارة[1]، على الرغم من ذلك فإنّ ثمّة آراء عدّة التفت فيها أصحابها إلى ما به تزداد الاستعارة عدولاً عمّا هو عاديّ مألوف، ومن ثمّ إلى ما به تزداد قدرةً على الإدهاش والمفاجأة. فقد أشار ابن وكيع إلى أنّ « خير الاستعارة ما بَعُد وعُلم من أوّل وهلة أنّه مستعار فلم يدخله اللبس »[2]، كذلك ذهب الإمام عبد القاهر إلى أنّ من شأن الاستعارة « أنّك كلّما زدّت إرادتك التشبيه إخفاءً، ازدادت الاستعارة حسنًا حتّى إنّك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد أُلّف تأليفًا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع »[3]، وعليه فإنّ من الاستعارة – وفق منظوره– ما هو عاميّ مبتذل كقولنا: رأيت أسدًا، ووردت بحرًا، ولقيت بدرًا، وما هو خاصيّ نادر لا تجده إلاّ في كلام الفحول ولا يقوى عليه إلاّ أفراد الرجال، كقول [الشاعر]: "وسالت بأعناق المطيّ الأباطح"[4]، كما أنّه من الممكن أيضًا أن تقسّم الاستعارة على أساس من طبيعة المشابهة بين طرفيها فتكون أنواعًا ثلاثة، ويكون"الصميم الخالص" منها على حدّ تعبيره ما كان الشبه فيه مأخوذًا من الصورة العقليّة "كاستعارة النور للبيان والحجّة الكاشفة عن الحق المزيلة للشك النافية للريب[5].

---

(١) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ص١٣٦.وراجع أيضًا ص١١٤– ١١٥. والنكت، ص٨٠ وما بعدها. الموازنة، ٢٥٠/١، والوساطة، ص٤٢٩، والعمدة، ٤٦١/١.

(٢) ابن رشيق: العمدة، ٤٦٢/١.

(٣) دلائل الإعجاز، ص٤٥٠.

(٤) المصدر السابق، ص٧٤.

(٥) أسرار البلاغة، ص٦٥.

وبالجملة فإنّ مناط الحسن في الاستعارة يغدو بحسب عبد القاهر كامناً فيما قد يكتنفها من غموض قد يتأتى ممّا يخلقه المبدع من علاقات بين الأشياء وما يقيمه بينها من روابط تبدو مختلفة عمّا ألفناه وعهدناه وتجعل من ثمّ الجامع بين طرفي الاستعارة غائماً ضبابيًّا على نحوٍ يدعو إلى التفكير والتأويل سعياً إلى التقاط وجه المشابهة والإمساك بخيوط الفكرة التي تؤدّيها هذه الصورة الاستعاريّة.

وإذا كانت الاستعارة تمتاز تبعاً لما أسلفنا بقدرتها على شحن الأسلوب بطاقة فنّيّة عالية بما تحمله من شحنات عدوليّة من شأنها أن تضفي على الأسلوب سمة التميّز والفرادة، وتجعل الصورة الاستعاريّة أولى الصور المجازيّة رتبةً فنّيّة وأَوْلاها من ثمَّ بالمتابعة والاهتمام، فإنّ هيكل البنية الاستعاريّ، إن جاز التعبير، ارتبطت بشكل أساسيٍّ بالبناء التشبيهي الّذي كثيراً ما عدّ أصل الاستعارة والأساس في تحديد مكونات بنيتها والتعريف بها (١)، إذ هي –أي الاستعارة– وفق ما عُرفت به عند الكثيرين تشبيه حذف أحد طرفيه، وإن كانت بعد ذلك تختلف عنه في طبيعة العلاقة بين طرفيها، ومن ثمّ في القيمة الفنّيّة التي تتولّد عنها تبعاً لذلك.

وربّما كان غياب أحد طرفي التشبيه في بنية الاستعارة وحضورهما معاً في البناء التشبيهيّ هو الأس في اختلاف طبيعة العلاقة في كلّ منهما، ذلك أنّ غياب أحد الطرفين في بنية الاستعارة يفرض وجود تفاعل كبير بينهما يصل بهما إلى درجة الاتّحاد الذي يتيح إمكانيّة نيابة أحدهما عن الآخر، على حين أنّ وجود الطرفين معاً في بنية التشبيه يجعل العلاقة بينهما قائمة على أساس "المقارنة والموازنة" (٢) بين الطرفين لاستجلاء ما قد يكون بينهما من وجوه التشابه والتقارب التي قد تتعدّد إلاّ أنّها لا تؤدّي إلى تداخل الطرفين أو تفاعلهما كما هو الحال في الاستعارة.

ولماّ كانت طبيعة العلاقة بين طرفي التشبيه على نحو ما أسلفنا كان من الطبيعيّ أن يكون مطلب المقاربة في التشبيه مطلباً أساسيًّا عند أغلب النقّاد والبلاغيّين، فأحسن التشبيه – بحسب قدامة – « ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتّى يُدني بهما إلى حال الاتّحاد » (٣)، وحتّى « يبين وجه الشبه بلا كلفة » (٤) كما يصرّح المرزوقي

---

(١) ونستطيع أن نلمس هذا التلاحم بين الاستعارة والتشبيه فيما يشير إليه مولينيه إذ يصرّح بأنّ « الاستعارة والتشبيه غالباً ما اجتمعا تحت تسمية واحدة هي الصورة الشعريّة ». الولي، محمّد: الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغيّ والنقديّ، ص٥٥.

(٢) للاطلاع والتوسّع في هذه الفكرة ينظر: صمّود، حمّادي: التفكير البلاغي عند العرب، ص٥٣٥. وعصفور، جابر: الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربيّ – بيروت، ١٩٩٢، ص ١٧٢وما بعدها. و سلوم، تامر: الأصول، ص١٨٣.

(٣) نقد الشعر، ص١٢٤.

(٤) شرح ديوان الحماسة، ٩/١.

وتتكرّر الرؤية ذاتها عند ابن سنان الذي يلحّ على وجوب أن « يكون أحد الشيئين مثل الآخر في أكثر صفاته ومعانيه واصفًا التشبيه الذي لا يوفّر ذلك بالرديء »[١]، ويذهب ابن الأثير إلى أبعد من هذا حين يقرّر أنّ التشبيه إذا بَعُد فإنّه يطّرح ولا يستعمل[٢].

ولعلّ مطلب المقاربة في التشبيه كان مبنيًا على الوظيفة التي أنيطت بالتشبيه في أغلب المصنّفات البلاغيّة والنقديّة وهي « إخراج الأغمض إلى الأظهر »[٣] وجعل « ما قد أُلّف أوضح ممّا لم يؤلّف »[٤]. وبهذا يغدو الإلحاح على تمايز طرفي التشبيه وصحّة قيام وجه الشبه في كليهما مظهرًا من مظاهر التأكيد على الوظيفة الإفهاميّة -كما يعبّر صمّود- و دليلاً على تسخيرهم التشبيه لغايات إبلاغيّة نفعيّة[٥].

ومن هنا كان حسن التشبيه في أن يمثّل الغائب الخفيّ الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا الأجل إيضاح المعنى وبيان المراد »[٦]. ومن ثمّ تغدو الأمثال والتشبيهات «طرقًا إلى المعاني المحتجبة في الأستار حتّى تبرزها وتكشف عنها وتصوّرها للأفهام »[٧]. فوظيفة التشبيه إذن تكمن بشكل أساسيٍّ في تجلية المعنى وكشف الغامض وتقريبهما إلى الأذهان، وهذا ما يجعل قرب الصورة التشبيهيّة ووضوحها أساسًا في صحّتها وحسنها وبراعة تأليفها.

وإذا كانت هذه حال الصورة التشبيهيّة في طبيعتها وفي وظيفتها فأنّى لها سمة التفرّد والتميّز إذن، وكيف لها أن تحقّق المفاجأة والإدهاش اللذين يفترض أن تحقّقهما بوصفها أحد مظاهر العدول؟

الحقّ أنّ تتبّع الدرس البلاغيّ والنقديّ يمكن أن يقودنا إلى ملاحظتين اثنتين، أوّلهما أنّ ما قرّره أغلب البلاغيّين وتناقلوه نظريًّا لم يكن على الدوام محطّ التزام على المستوى التطبيقيّ ؛ فلئن كان مطلب الوضوح قد تردّد على ألسنتهم بوصفه شرطًا من شروط حسن التشبيه، فإنّ هذا المطلب – كما يشير ناصف – كثيرًا ما تعرّض لهزّات عنيفة، وكثيرًا ما انسلّ مشترطوه إلى شواهد تقوم على الإخفاء والإبعاد[٨]. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ مطلب وضوح التشبيه

---

(١) سر الفصاحة، ص٢٩٠.

(٢) المثل السائر، ١٥١/٢.

(٣) الرماني: النكت، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص٧٥.

(٤) ابن رشيق: العمدة، ٤٨٩/١.

(٥) التفكير البلاغيّ عند العرب، ص٥٦٥.

(٦) ابن سنان: سر الفصاحة، ص٢٣٧.

(٧) الزمخشري: الكشّاف، ٤٥٥/٣.

(٨) الصورة الأدبيّة، ص٦٤.

وقرب العلاقة فيه وإن كان التيار الأعمّ والأغلب في الدرس البلاغيّ، فإنّه لم يكن التيار الوحيد فيه، فثمّة آراء عدّة يمجّ أصحابها هذا المطلب ويرفضونه ولا يرون في تحقّقه أيّة فضيلة تذكر، بل إنّ لطف المعادلة تحتاج إلى أن تقلب رأساً على عقب بحسب ابن رشيق ليغدو حسن التشبيه متأتيًّا من قدرته على أن «يقرّب بين البعيدين حتّى تصير بينهما مناسبة واشتراك» (١)، فليست البراعة في التشبيه إذن في التأليف بين المؤتلفات، وإنّما هي في التفطّن لما قد يدقّ ويخفى من روابط وصلات بين عناصر وأشياء قد يوحي ظاهرها بأن ليس ثمّة ما يمكن أن يؤلّف بينها أو يجعل بعضها بسببٍ من بعض.

ومن هذا المنطلق نجد قدامة بن جعفر الذي عُرف بقياساته المنطقيّة يقف على شواهد لما أسماه "التصرف في التشبيه" موضحاً ما يعنيه بقوله: «كأن يكون الشعراء قد لزموا طريقةً واحدة من تشبيه شيءٍ بشيء، فيأتي الشاعر من تشبيهه بغير الطريق التي أخذ فيها عامّة الشعراء» (٢). كذلك نجد الإمام عبد القاهر يجعل أفضل التشبيهات « ما تقوى فيه الحاجة إلى التأوّل حتّى لا يعرف المقصود فيه ببديهة السماع » (٣) ويرى أنّك « إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلّما كان أشدّ كانت [أي التشبيهات] إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحيّة أقرب » (٤). فالمباعدة في التشبيه والإغراب فيه أمرٌ محمود بناءً على مواءمته لطبيعة النفس البشريّة التي من شأنها أن تعجب وتطرب وتجد الأريحيّة حين يرد عليها ما لم تألفه من التشبيهات، وحين تكون هذه التشبيهات مدعاةً إلى التأمّل والتفكّر بغية التأويل والوقوف على ما به كان الائتلاف بين أشياء لم يعهد فيها الائتلاف، وربّما عُهِد فيها أيضاً الاختلاف.

على أنّ التأليف بين المختلفات والجمع بين المتباعدات لا يكون على إطلاقه، بل هو مشروط بوجود خيط جامع بين طرفَي التشبيه يحول دون وقوع الاضطراب أو الخطأ في التشبيه ويمنع من عقده بين أشياء لا يمكن أن يثبت بحال وقوع الشبه بينها عقلاً وحسًّا. وعليه فإنّ «الحِذْق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس [لايعني] أنّك تقدر على أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنّما المعنى أنّ هناك مشابهات خفيّة يدقّ المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحقّت الفضل..ألا ترى أنّ التشبيه الصريح إذا وقع بين شيئين

---

(١) العمدة، ٤٩٣/١.

(٢) نقد الشعر، ص٢٨.وللتوسّع والاطّلاع على بعض النماذج التي يقف عليها قدامة راجع ص١٢٧- ١٣٠ .

(٣) أسرار البلاغة، ص١٩٤- ١٩٥.

(٤) المصدر السابق، ص١٣٠.

متباعدين في الجنس ثمّ لَطُف وحَسُن، لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن إلاّ لاتفاق كان ثابتًا بين المشبّه والمشبّه به من الجهة التي بها شبّهت إلاّ أنّه كان خافيًا... كما فعل ابن المعتز في تشبيه البرق حيث قال:

وكأنّ البرق مُصحفُ قارٍ فانطباقًا مرّةً وانفتاحا

... ولم يكن إعجاب هذا التشبيه لك، وإيناسه إيّاك لأنّ الشيئين مختلفان في الجنس أشدّ الاختلاف فقط، بل لأنّه حصل بإزاء الاختلاف اتّفاق كأحسن ما يكون وأتمّه. فبمجموع الأمرين شدّة ائتلاف في شدة اختلاف حلا وحَسُن، وراق وفتن »[١].

وليس بعد هذا أن تغدو غرابة التشبيه مقياس حسنه، ومكمن التفرّد والتميّز فيه، وأن يحظى التشبيه البعيد والخارج عن المألوف بكبير اهتمام، وأن يشيع كذلك الحديث عن التشبيه المقلوب بوصفه خروجًا عن العرف وقلبًا للعادة، وأن نقف في تضاعيف حديث بعضهم عن التشبيه على ما سُمّي بـ "التشبيهات العقم" التي انفرد بها أصحابها فلم يشركهم فيها غيرهم ممّن تقدّم أو تأخّر[٢]، وأن يكون محور هذه الآراء جميعًا، والمحرّك الأساس فيها هو البحث عمّا به يكتسب التشبيه طابعًا ابتكاريًّا وجدّة إبداعيّة يضفيان عليه تفرّدًا وغرابة من شأنهما أن يورثا لذّة وإدهاشًا بهما تتحقّق الوظيفة المنوطة بهذه الطاقة العدوليّة وتتضاعف قدرة النصّ على استمالة متلقّيه وحفزه على التفاعل والتأويل.

وإذا كان التشبيه قد ارتبط بالاستعارة التي تعدّ أصلاً لها وحظي كما حظيت باهتمام بيّن، فإنّ الكناية هي الأخرى حظيت عند بعضهم بمقاربة الاستعارة بوصفها عدولاً فنّيًّا دلاليًّا، وذلك من منطلق مشاركتها لبنية الاستعارة في كونها لا تقدّم المعنى من مجرّد لفظها الظاهر، بل لابدّ فيها من الانتقال من هذا الظاهر إلى الباطن والوقوف على ما قد يكون خافيًا فيه، إلاّ أن الكناية تزيد على الاستعارة بعد ذلك في أنّها تأخذ صورة الشكل المنطقيّ الذي يقدّم المعنى مقترنًا بدليله ممّا يجعلها مزدوجة الدلالة ويجعل مدار الأمر فيها كما يشير عبد القاهر على المعنى لا على اللفظ. ولهذا يغدو الوقوف على كُنهها مرتبطًا بالأعراف ويغدو باب الفهم والتأويل مفتوحًا مادام اللفظ غير قاطع في دلالته[٣].

---

(١) المصدر السابق، ص ١٥٢- ١٥٣.

(٢) ينظر ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ، ص١٤٧- ١٥٢.وراجع أيضًا راضي، عبد الحكيم: نظريّة اللغة في النقد العربيّ، ص٣٤٠- ٣٤٣.

(٣) ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ، ص١٥٨- ١٥٩. وعبد المطلب، محمد: جدليّة الإفراد والتركيب، ص٣٠١.

وإذا ما تجاوزنا قضيّة اختلاف النقّاد والبلاغيّين مابين عدّ الكناية داخلةً في إطار الحقيقة أو عدّها من باب المجاز، وافترضنا أنّها إلى المجاز أقرب،[1] فإنّنا سنجد أنّ هذه الصورة المجازيّة إنّما تكتسب طاقتها العدوليّة من حيث يُكتفى فيها بالتلميح دون التصريح، وبالتعريض والإيماء دون الإفصاح والتبيين، إذ من شأن ذلك أن يكسو الكلام فخامةً ويزيد فيه الفضل والمزيّة فكما أنّ الصفة إذا لم تأتك مصرَّحًا بذكرها، مكشوفًا عن وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لمكانها. كذلك إثبات الصفة للشيء تثبتها له، إذا لم تُلْقِه صريحًا وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزيّة، ومن الحسن والرونق مالا يقلّ قليله ولا يُجهَل موضع الفضيلة فيه» [2].

أمّا المجاز المرسل والذي سُمّي مرسلاً لأنّه غير مقيّد بعلاقة مخصوصة بين المعنى المجازيّ والمعنى الحقيقيّ فإنّه يتلبّس بلباس العُرف، ومن ثمّ تبدو العلاقة التي تجمع بين الطرفين فيه طبيعيّة ومباشرة. ولا تحتاج إلى كبير جهد من المبدع كي يحقّقها أو من المتلقّي لكي يؤوّلها، وبهذا يضيق مجال الإبداع فيه ويكاد يخلو من السمة الفنّيّة والقيمة الجماليّة[3] التي تتحقّق في الصور المجازيّة الأخرى بما هي ألوان عدوليّة دلاليّة.

أمّا الألوان العدوليّة التركيبيّة فربّما كان أجلى مظاهرها متمثّلاً في التقديم والتأخير، فاللغة – كما هو معروف – ترتبط بضوابط قواعديّة ترسم الصورة المطردة للبنى والتراكيب وتسمح أحيانًا بتخطّي حدودها. وبالطبع فإنّ السير وفق أصول بناء الجملة وصياغة ألفاظها هو الأصل في تركيبها، إلاّ أنّ اللغة تبعًا لغايات فنّيّة وبلاغيّة – تخرج في بعض المواضع على الأصل في أدائها، تعدل عنه إلى أساليب أخرى ربّما بدت أكثر بلاغة، وأكثر جمالاً وفنًّا.

ومن الثابت أنّ فسحة التصرّف المتاحة أمام المنشئ ليست سواء في اللغات كلّها، وأنّها – كما سبق أن نوّهنا – تظلّ أكثر سعة في اللغات المعربة كالعربيّة منها في اللغات التي لا إعراب فيها، وقد نستطيع أن نقول إنّ مباحث النحاة ضبطت هذه الفسحة وقيّدتها من خلال تصنيفها لرتبة الكلمة ضمن البناء التركيبيّ ضمن صنفين اثنين؛ رتبة محفوظة لا متّسع للتصرّف فيها أو تجاوزها، وأخرى غير محفوظة يجد المنشئ فيها قدْرًا من الحرّيّة ومتّسعًا لتقديم أجزاء وتأخير أخرى استنادًا إلى قرائن معيّنة تحول دون الإخلال بالدلالة أو وقوع اللبس في ذلك، وإن اختلفت مواقع بعض الأجزاء في الجملة تقديمًا وتأخيرًا، وعدل بذلك عن البنية المعهودة التي اعتيد ورود الكلام عليها.

---

(١) راجع حول ذلك ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ، ص١٥٩.

(٢) دلائل الإعجاز، ص٣٠٦.

(٣) ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ، ص١٢٤– ١٢٥.

وبالطبع فإنّ وقوع هذا النمط من العدول كثير وشائع في النصوص الإبداعيّة والفنّيّة بعامّة، وربّما الشعريّة منها على وجه الخصوص، ومن البديهيّ تبعًا لذلك أن تتردّد أصداؤه والآراء المتعلّقة به لدى أغلب النقّاد والبلاغيّين، ومن قبلهم النحاة واللغويّون. وتكاد أغلب الدراسات المقدّمة في هذا السياق تجمع على أنّ بذور العناية والاهتمام بهذه الظاهرة، ظاهرة التقديم والتأخير بوصفها وسيلة فنّيّة وبلاغيّة يلجأ إليها المبدع عن وعي وإدراك بحثًا عمّا هو أبلغ وأفصح، بدأت مع سيبويه الذي عُدّ صاحب الريادة في هذا المضمار إذ حاول الوقوف على ما من شأنه أن يكون وراء تقديم أجزاء وتأخير أخرى، فقال: «كأنّهم يقدمون الذي بيانه أهمّ لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعًا يهمّانهم ويعنيانهم » (١). ولم يقتصر سيبويه في تعليله لسبب التقديم وبيان غايته عن حدّ الاهتمام والعناية، بل نجده يورد في هذا السياق أمثلةً يدلّل من خلالها على أنّ التقديم قد يكون لتنبيه المخاطب وتأكيد الكلام (٢).

ويبدو أنّ مبحث التقديم والتأخير كان موضع بحث وجدلٍ خصبٍ تمخّض عن اختلاف رؤيويّ إن جاز التعبير. فثمّة من أوهى من قيمته وقلّل من دوره في الدلالة مقرّرًا أنّه لا يجوز في الرسائل ويجوز في الشعر لأنّ الشعر موضع اضطرار، وهذا ما يدعو لاغتفاره فيه كابن المدبّر والسيرافي وابن عصفور، وثمّة في مقابل ذلك من أدرك ما يحمله هذا التصرّف في بنية التركيب من طبيعة خاصّة وراءها ما وراءها من غايات وأبعاد فأدخله في باب المجاز، كأبي عبيدة وابن فارس وابن قتيبة (٣).

وفي ضوء هاتين الرؤيتين تناول البلاغيّون وغيرهم مبحث التقديم والتأخير استنادًا إلى علاقته بدلالة الألفاظ على المعاني. وما يمكن أن يؤدّيه تقديم بعضها وتأخير بعضها الآخر من أثر في تغيّر المعنى. ويبدو أنّ كلا الرؤيتين السابقتين وجدت لها أصداء في إطار الدرس البلاغيّ وإن كانت الرؤية الثانية هي الأبرز.

فأمّا الرؤية الأولى فقد لاحت عند ابن طباطبا الذي رأى في التقديم والتأخير غثاثة يجب الاحتراز منها مقدّمًا بين يدي ذلك بعض النماذج الشعريّة التي بدا فيها التقديم والتأخير كذلك من وجهة نظره، محاولاً أن يصوّبها بإعادة بنية التركيب فيها إلى الأصل المطّرد في تركيب أمثالها دونما تقديم أو تأخير.(٤) ويبدو أنّ العسكريّ قد حذا حذو ابن طباطبا ومن رأى رأيه، فعدّ التصرّف في مواقع الألفاظ تقديمًا وتأخيرًا سوء رصف مرتئيًا أنّ « حسن الرصف أن

---

(١) الكتاب، ٣٤/١.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ٨٠/١-٨١.

(٣) ينظر: ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ، ص١٦٧.

(٤) ينظر: المصدر السابق، ص١٦٧- ١٦٩. وراجع عيار الشعر، ص٦٧- ٧٢.

توضع الألفاظ في مواضعها, وتمكّن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير...[وأن] سوء الرصف تقديم ما ينبغي تأخيره منها » [١].

وأمّا الآراء التي عكست الرؤية الثانية، والتي نظرت إلى هذا اللون من التصرّف في التركيب بوصفه خصيصة فنّيّة تسهم في إثراء الدلالة، فربّما كانت الأوسع والأبرز فقد عُدَّ التقديم والتأخير عند ابن جنّي داخلاً ضمن ما سمّاه "شجاعة العربية" [٢]، وإن لم يقدّم في هذا الإطار ما يدل على التفاته إلى الجانب الفنّي والجمالي الذي يؤدّيه هذا اللون من العدول، وما يضفيه على الكلام من أبعاد دلاليّة وبلاغيّة. ويبدو أنّ ما قصّر فيه ابن جني قد استدركه الإمام عبدالقاهر بعده، فقد أفاض في بسط شواهد شعريّة كثيرة، وتقديم تحليلات عميقة، ووقف من خلالها على مكامن الإبداع والجمال في تقديم ما قدّم وتأخير ما أُخّر، رافضاً في إطار ذلك ما يذهب إليه البعض من الاكتفاء بالقول عمّا قدم «إنّه قُدّم للعناية ولأنّ ذكره أهمّ، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية، وبمَ كان أهمّ، [فـ] لتخيّلهم ذلك قد صغُر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم، وهوّنوا الخطب فيه، حتّى إنّك لترى أكثرهم يرى تتبّعه والنظر فيه ضرباً من التكلّف» [٣]، معلّقاً على ذلك بقوله: «ولم تر ظنًّا أزرى على صاحبه من ذلك» [٤].

ومن هذا المنطلق يقرّر عبدالقاهر أنّ «من الخطأ أن يقسّم الأمر في تقديم الشيء أو تأخيره قسمين، فيجعل مفيداً في بعض الكلام وغير مفيد في بعض، وأن يعلّل تارة بالعناية، وأخرى بأنّه توسعة على الشاعر الكاتب حتّى يطّرد لهذا قوافيه ولذاك سجعه. ذاك لأن من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدلّ تارة ولا يدلّ تارةً أخرى فمتى ثبت في تقديم المفعول مثلاً على الفعل في كثير من الكلام، أنّه اختصّ بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير، فقد وجب أن تكون تلك قضيّة في كلّ شيء وكلّ حال ومن سبيل من يجعل التقديم وترك التقديم سواء، أن يدّعي أنّه كذلك في عموم الأحوال، فأمّا أن يجعله شريجين فيزعم أنّه للفائدة في بعضها، وللتصرّف من غير معنى في بعض، فممّا ينبغي أن يُرغَب عن القول به » [٥].

ويبدو أنّ آراء عبدالقاهر قد أثّرت فيمن جاء بعده من مثل ابن الأثير الذي قسّم الكلام إلى ضربين اثنين، أحدهما يكون التقديم فيه هو الأبلغ والآخر يكون التأخير هو الأبلغ فيه، إلاّ أنّه بدا أكثر تحفّظًا وأقلّ عمقاً فعدّ كلّ تقديم في غير موضعه "معاظلة" دون أن يتنبّه إلى

---

(١) الصناعتين، ص١٦١.

(٢) الخصائص، ٢/٣٨٢.

(٣) دلائل الإعجاز، ص١٠٨، وراجع أيضاً ص٨٦، ٩٩.

(٤) المصدر السابق، ص١٠٨.

(٥) المصدر السابق، ص١١٠- ١١١.

أنّ ما أسماه معاظلة ربّما كان لوناً من الأداء يعمد إليه الشاعر لهدف محدّد وغاية دلاليّة مقصودة وليس مجرّد تحريك عشوائيّ للكلمات عن مواضعها (١)، على الرغم من أنّ ابن الأثير علّق على ما لحظه من إكثار الفرزدق لاستعمال ما سمّاه هو معاظلة بقوله: «كأنّه يقصد بذلك ويتعمّده» (٢).

وإذا كان ابن الأثير قد لا يجد جواباً يفسّر به ما بدا متعمّداً من قِبَل الفرزدق في تقديم أجزاء وتأخير أخرى، فإنّ عبد القاهر قد سنّ قانوناً في كيفيّة تلمُّس الصبغة الفنّيّة للتقديم والتأخير حيثما وقع في الكلام، ومن ثمّ في الحكم له بالمزيّة والفضل أو الحكم بخلاف ذلك. فقد قرّر عبد القاهر أنّ الكلام إذا «جاء فيه التركيب بيّناً أنّه لا يحتمل إلاّ الوجه الذي هو عليه حتّى لا يُشْكِل، وحتّى لا يحتاج في العلم بأنّ ذلك حقّه، وأنّه الصواب إلى فكر ورويّة، فلا مزيّة. وإنّما تكون المزيّة ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء وجهاً آخر، ثمّ رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه، ورأيت الذي جاء عليه حسناً وقبولاً يعدمهما إذا أنت تركته إلى الثاني» (٣). وبالجملة فإنّه «لا يكون ترتيب في شيء حتّى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة. إن لم يقدّم ما قدّم، ولم يؤخّر، وبدئ بالذي ثُنّي به، أو ثُنّي بالذي ثلّث به، لم تحصل تلك الصورة وتلك الصفة» (٤).

وربّما لا نحتاج بعد كلام عبد القاهر هذا إلى مزيد إضافة إذ إنّ مقولته هذه تكاد تختزل زبدة ما يمكن قوله عن التقديم والتأخير بوصفه ظاهرة عدوليّة تركيبيّة تستطيع أن تضيف إلى النصّ مزيداً من الأبعاد الدلاليّة والجماليّة.

على أنّ مظاهر العدول التركيبيّ لا تقف عند حدود التقديم والتأخير بل تمتدّ لتشمل ألواناً أخرى من التصرّف في بنية التركيب وهيئة الجملة، كالحذف والزيادة والاعتراض ممّا اصطلح على تسميته عند بعضهم بالعدول على التضامّ " كما سبق أن نوّهنا. وربّما كان الحذف أبرز مظاهر هذا اللون من العدول، ومن ثمّ كان أكثرها طرقاً في كتب البلاغة ومصنّفاتها. وقد نستطيع أن نلحظ أن البحث في دواعي الحذف وغاياته، بوصفه مستوىً منحرفاً عمّا هو سائد في المستوى العاديّ أو المثاليّ من الأداء والتعبير، هو محور ما قُدّم من آراء في هذا الشأن. فقد توقّف الرمّاني عند حذف جواب (لو) في قوله تعالى: «ولو أنّ قرآناً سُيِّرتْ به الجبالُ أو

---

(١) المثل السائر، ٢/٢٢٧- ٢٢٩، وينظر: عبد المطلب، محمد: جدليّة الإفراد والتركيب، ص١٦٣- ١٦٥. وويس، أحمد: ثنائيّة الشعر والنثر في الفكر النقديّ، ص٣٠٦- ٣٠٧.

(٢) المثل السائر، ٢/٢٢٩.

(٣) دلائل الإعجاز، ص٢٨٦.

(٤) المصدر السابق، ص٣٦٤.

قُطِّعَتْ به الأرضُ أو كُلِّمَ به الموتى بلْ للهِ الأمرُ جميعًا »[الرعد/٣١]، وعلّق على الحذف في هذه الآية الكريمة بقوله «إنّما صار الحذف في مثل هذا أبلغ من الذكر لأنّ النفس تذهب فيه كلّ مذهب، ولو ذكر الجواب لقصر على الوجه الذي تضمّنه البيان »[1].

فالحذف إذن عدول يثري الدلالة وقد يغنيها بأبعاد لا تتحصّل حال الذكر والإبانة. ومن هنا « كانت اللطائف فيه أكثر وأعجب »[2] وكان كما يصفه السكّاكي « أحد أنواع سحر الكلام، [وفيه] يُتوصّل بتقليل اللفظ إلى تكثير المعنى »[3]؛ ذلك أنّ «نفس السامع تتّسع في الظنّ والحساب، [أمّا] كلّ معلوم فهو هيّن لكونه محصورًا »[4]، ونخال أن الفرزدق كان يستحضر ذلك إذ نظم قوله:

إنّ الذي سَمَكَ السماءَ بنى لنا بيتًا دعائمُهُ أعزُّ وأطولُ

ولهذا نجده يعلّق على كلام الطرمّاح وقد سأله يومًا: يا أبا فراس، أعزّ من ماذا، وأطول من ماذا؟ وكان المؤذّن يؤذّن حينها، فردّ عليه الفرزدق بقوله: يا لُكَع، ألا تسمع ما يقول المؤذّن: الله أكبر. أكبر من، وأعظم من ماذا؟ فانقطع الطرمّاح عندها انقطاعًا فاضحًا [5].

فالحذف في مناخ التركيب والصياغة في الغالب طاقة فنّيّة وبلاغيّة عالية، وكثيرًا ما يجعل موضع الحذف بؤرة ثرّة للتفسير والتأويل ويلجئ المتلقّي إلى التفاعل والتأمّل سعيًا للوقوف على ما هو محذوف مستتر، وبهذا يكون غياب اللفظ تعميقًا للمعنى وإثراءً له. وإذا استعرنا مصطلح تشومسكي فإنّا نقول إنّ الحذف يغيّب البنية السطحيّة ليثري البنية العميقة، ويجعلها مفتوحةً لضروب عدّة من التأويلات، وقابلة لتحمُّل أوجه قد يعزّ حصرها من التفسيرات. وبهذا يغدو « ترك الذكر [في كثير من الأحيان] أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ بيانًا إذا لم تُبن »[6].

ومن هذا المنطلق نجد عبد القاهر يتتبّع الكثير من سياقات الحذف ونماذجه تتبُّعًا تطبيقيًا محاولاً أن يتلمّس الأبعاد البلاغيّة والفنّيّة التي يؤدّيها الحذف في موضعه، جاعلاً مدار الاستحسان في ذلك مستندًا إلى الحسّ اللغوي الذي إذا مرّ بموضع فيه حذف، فوجد في نفسه اللطف والظرف، وحاول أن يردّ ما حُذف، وأن يخرجه إلى لفظه ويوقعه في سمعه، وجد النفس

---

(١) النكت، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص٧٠– ٧١.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر، ٣٠٩/٢.

(٣) مفتاح العلوم، ص٩٩.

(٤) ابن رشيق: العمدة، ٤٣٣/١.

(٥) المرجع السابق، ص٤٣٤/١.

(٦) الجرجانيّ، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص١٤٦.

تنقلب عنه فعلم حيئها أنّ «ربّ حذف هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد » (١)، وأيقن أنّ « الامتناع عن أن يبرز اللفظ من الضمير، أحسن للتصوير » (٢)، وأدرك بذلك أن نصبة الكلام وهيئته تروم منه أن ينسى المحذوف ، ويباعده عن وهمه، ويجتهد أن لا يدور في خلده ولا يعرض لخاطره » (٣).

وإذا كان للمرء أن يلحظ ما يشير إليه عبد القاهر من أبعاد فنّيّة وجماليّة في البنى والتراكيب التي يشكل الحذف جزءًا من تكوينها، فإنّ هذه الأبعاد قد تتأتّى أيضًا من تحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من خواصّها الترابط والتسلل ويسلمنا إلى عمليّة تحريك للصياغة شبيهة بعمليّة التقديم والتأخير وهي الاعتراض، أو ربّما تتأتّى أحيانًا من إدخال عنصر زائد غير معترض به، ولكنّه على وجه من الوجوه ألحق تغييرًا ما في الأماكن الأصليّة للتركيب بسبب من الإضافة أو الزيادة التي وردت فيه (٤).

ويبدو أنّ مجمل ما قدّم بخصوص هذين اللونين من الأداء؛ الاعتراض والزيادة جاء متّصلاً بالأثر الدلالي المتولّد عنهما والذي يتمثّل في أنّ تحريك الصياغة على نحو يفسح المجال لما يعترض به ويسمح بإحلال عناصر دخيلة تفصل بين العناصر الأساسيّة للتركيب كما في الاعتراض، أو تتيح الفرصة لزيادة قد تصادف موقعها المحمود فتسهم في بناء المعنى وتكوين الدلالة، وكلّ هذا يظلّ أمرًا غير متوقّع، ومن ثمّ تكون الإفادة فيه مثل الحسنة تأتي من حيث لا نرتقبها(١).

بقي أن نشير إلى لون من ألوان العدول التركيبي ربّما بدا مختلطًا في أذهان بعض البلاغيّين بالاعتراض،(٦) وسمّي عندهم باسمه إلاّ أنّه ليس هو بحال، ونعني هنا "الالتفات" الذي يراد به «العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأوّل » (٧) كما يعرّفه العلوي، وقد يتّخذ الالتفات أشكالاً متعدّدة « كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماضٍ إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض، أو غير ذلك»(٨).

---

(١) المصدر السابق، ص١٥١. وراجع ما أورده عبد القاهر من نماذج ص١٤٦- ١٧٢.

(٢) المصدر السابق، ص١٧٢.

(٣) المصدر السابق، ص١٥١.

(٤) عبد المطلب، محمّد: جدليّة الإفراد والتركيب، ص١٦٥.

(٥) ينظر: الخطيب القزويني: الإيضاح، ٣١٤/١-٣١٩. وابن الأثير: المثل السائر، ٤٢/٣-٤٦. وراجع عبد المطلب، محمد: جدليّة الإفراد والتركيب، ص١٦٦- ١٧٢.

(٦) راجع حول ذلك ويس، أحمد: الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ ، ص١٧٦- ١٧٨.

(٧) الطراز، ١٣٢/٢.

(٨) المثل السائر، ١٦٨/٢.

لحقوا أنَّ البلاغيين عُنوا بهذا الانتقال من أسلوب إلى آخر وخصّوه بكثير من الاهتمام، وذلكم من منطلق أنَّ «العرب يستكثرون منه ويرون أنّه إذا وقع في الكلام كان أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطريةً لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه».[1] وبهذا يغدو الالتفات منبّهًا أسلوبيًّا يزيد المتلقّي هزّة ونشاطًا من جهة ويؤكّد براعة المنشئ ومقدرته الإبداعيّة من جهة أخرى وربّما يسهم أيضًا في الكشف عن جوانب ذات صلة بالحالة الشعوريّة والنفسيّة لهذا المنشئ، هذا عدا عن أنّه يبقى أوّلاً وآخرًا وسيلة فنّيّة تجمّل أسلوب النصّ وتَسِمه بسمة الفرادة.

وقد نستطيع أن نقف عند هذا الحدّ لنؤكّد أنّ مبحث العدول لم يكن مبحثًا جزئيًّا أو عابرًا ضمن مباحث الدرس البلاغيّ بل إنّنا لا نبالغ إذا قلنا إنّه يقع في صلب هذه المباحث ويتدخّل في رسم كثير من معالمها، فجملة ما انطوى عليه الدرس البلاغيّ يؤكّد أنّ إدراك البلاغيّين للعدول مفهومًا وضروبًا ووظيفةً لم يكن تصوّرًا ساذجًا أو بسيطًا، بل كان على العكس من ذلك إدراكًا ناضجًا عميقًا يعي خطورة هذا اللون من الأداء في تشكيل المبنى وتكوين المعنى، وفي رفد النصوص أسلوبيًّا بما يزيد من قدرتها على التأثير والتعبير والأداء.

---

(١) السكّاكيّ: مفتاح العلوم، ص٨٦وراجع قريبًا من ذلك عند الزمخشري: الكشاف، ١/٥٦. وابن الأثير: المثل السائر، ٢/١٦٨.

الخـاتمــة

كنّا قد حددنا بغيتنا في هذا البحث بمحاولة استجلاء العلاقة بين الدرسين البلاغيّ والأسلوبيّ والوقوف على ما يلوح بينهما من مواقف ومفارقات. وكان أن مهّدنا لذلك بمدخلٍ أردنا فيه أن نلمّ إلمامةً موجزةً بكلٍّ من هذين الدرسين على نحوٍ يقدّم صورةً عامّةً لجملة ما ارتبط بكلٍّ منهما في نشأته وتطوّره، ولأهمّ ما طُرق في كلٍّ منهما من قضايا ومباحث.

وقد ارتأينا في الفصل الأوّل أن نحاول تلمُّس أوجه المشاكلة والاختلاف بين البلاغة والأسلوبيّة عبر محاورة كلٍّ منهما في التصوّر العامّ الذي تقدّمه للعمليّة الإبداعيّة، فحاولنا بدايةً أن نحدّد الإطار العامّ والمساحة النصّيّة لكلٍّ منهما، وبدا لنا في هذا السياق أنّ البلاغة تكاد تقتصر على بحث الظاهرة الأدبيّة والفنّيّة، في حين تحاول الأسلوبيّة الإحاطة بالظاهرة اللسانيّة، وتدرس الظاهرة الأدبيّة بوصفها إحدى تجلّيات تلك الظاهرة اللسانيّة وإن كانت تعدّها أهمّ تلك التجلّيات وأولاها بالدرس والبحث. ثمّ انتقلنا بعد ذلك إلى البلاغة والأسلوبيّة كلاً على حدة محاولين الوقوف على كلٍّ منهما غايةً ومسلكًا، فبدا لنا أنّ غاية البلاغة تشريعيّة تعليميّة عمليّة تهدف إلى تقديم ثلّةٍ من الوصايا والإرشادات في استعمال اللغة واستثمار أدواتها بما يساعد على بناء النصّ الأدبيّ بناءً سليمًا، ويضع في يد منشئه الأدوات والوسائل التي توجّهه في بناء هذا النصّ على الصورة المثلى، وتجعله في حرزٍ من الخطأ. وتبعًا لهذه الغاية فقد تحدّد مسلك البلاغة وفق ما بيّنّا بالضبط والتقنين، وكان الطابع المعياريّ سمةً بارزةً فيها حيث اتّجهت إلى النمذجة والتقعيد والقياس، كما شكّل التقويم وإصدار الأحكام منحًى أساسيًّا فيها. وقد حاولنا أن نقف على جملةٍ من الأسباب والعلل التي تقف وراء تلك الغاية وذلك المسلك، فبدا لنا أنّها أسبابٌ وعللٌ تتعلّق بجملة الظروف التي ارتبط بها الدرس البلاغي في نشأته وتطوّره، وبجملة العلوم والاتّجاهات الفكريّة والمذهبيّة التي واكبت تلك النشأة وذلك التطوّر. أمّا بالنسبة للأسلوبيّة فقد رأينا أنّها ارتبطت بغايةٍ بحثيّةٍ تشخيصيّة محضة دون أن يكون لها بُعْدٌ توجيهيٌّ إرشاديّ يحاول أن يعمّم أو يعلّم، وتبعًا لذلك فقد تحدّد مسلكها بالانطلاق من النصّ، والوقوف عند حدود الوصف، ومحاولة التفسير بعيدًا عن القواعد المقنّنة، أو الأحكام المعياريّة، والنزعة التقويميّة. ثمّ شرعنا نتحسّس الأسباب والعلل التي شكّلت الأسلوبيّة غايةً ومسلكًا على نحو ما أسلفنا، وذلك باستعراض مجمل الوقائع والظروف المجتمعيّة التي تزامنت مع ظهور الأسلوبيّة، وجملة الفروع المعرفيّة والتيّارات الأدبيّة التي رافقت ذلك وتركت أثرها فيه. وانتهينا بعد بسطنا لما أسلفنا إلى

خلاصةٍ موجزةٍ رأينا فيها أنّ محور الاختلاف بين البلاغة والأسلوبيّة فيما يتعلّق بتصوّرهما للعمليّة الإبداعيّة إنّما هو كامنٌ في معياريّة الأولى ووصفيّة الثانية، وفيما انبنى على ذلك من خصائص وسمات برزت في كلتيهما. إلاّ أنّنا وجدنا أنّ نقطة الاختلاف هذه تحمل في صميمها جوهر الوفاق بين البلاغة والأسلوبيّة؛ فمعياريّة البلاغة لم تقم إلاّ على أساسٍ وصفيٍّ، وجملة القوانين والضوابط التي قُدّمت في إطارها لم تنطلق من أساسٍ تجريديٍّ بل انطلقت من عمليّةٍ استقرائيةٍ تطبيقيةٍ وصفيّةٍ للنصوص الأدبيّة، ومحاورةٍ تطبيقيّةٍ للنماذج الراقية. هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى فإنّ الأسلوبيّة إذ تروم وصف الظواهر النصّيّة، وتحاول تفسيرها كثيرًا ما تتكئ على أدوات البلاغة ومصطلحاتها عندما تقدّم مباحثها التطبيقيّة وقراءاتها للنصوص الأدبيّة والفنّيّة.

في الفصل الثاني حاولنا أن نرصد أوجه المشاكلة والاختلاف بين البلاغة والأسلوبيّة عبر وقفةٍ متأنّيةٍ مع قطبَي العمليّة الإبداعيّة؛ المبدع والمتلقّي. أمّا عن "المبدع " فإنّ جملة ما وقفنا عليه يؤكّد أنّ كلا الدرسين اهتمّا اهتمامًا بيّنًا بمبدع النصّ بوصفه مرتكزًا أساسيًّا في العمليّة الإبداعيّة، فلم يهمل المبدع أو يبحث الظاهرة الإبداعيّة بمعزلٍ عن شخص منشئها وخصائصه النفسيّة والذهنيّة، إلاّ أنّ ذلك ظلّ في إطار الدرس البلاغيّ ضمن خطراتٍ وومضاتٍ متقطّعة ظهرت في ثنايا مباحث هذا الدرس، ولاحت في نصوصٍ عدّة قُدّمت ضمن تلك المباحث دون أن يشكّل ذلك خطًّا واضح المعالم أو نظريّةً محدّدة الأطر والعناصر في حين برز هذا التوجّه بجلاءٍ في الدرس الأسلوبيّ ، وشكّل منحًى واضحًا في معظم اتّجاهاته ومباحثه النظريّة والتطبيقيّة، هذا على الرغم من بروز تيّارٍ يميل إلى التخلّي عن الربط بين شخص المبدع ونصّه في البحث الأسلوبيّ انطلاقًا من أنّ العوامل التي ترافق بناء النصّ وتشكيل عناصره هي عوامل متنوّعة لا تخصّ المبدع وحده، ومن شأن ذلك أن يحول دون التطابق التامّ بين شخص المبدع ونصّه، إضافةً إلى المحاذير التي يقود إليها الإفراط في بحث هذه الصلة بين المبدع ونصّه أو القول بوجود المطابقة بينهما. أمّا القطب الآخر" المتلقّي" فقد وقفنا في كلا الدرسَين البلاغيّ والأسلوبيّ على مظاهر متنوّعة وصورٍ متعدّدة تؤكّد أنّ قضيّة التلقّي حظيت باهتمامٍ كبيرٍ وعنايةٍ بيّنة في كلٍّ من البلاغة والأسلوبيّة، وأنّ المتلقّي كان حاضرًا بقوّةٍ في معظم مباحثهما، بل ربّما بدا محرّكًا لهذه المباحث وموجّهًا في كثيرٍ من الآراء والنصوص التي تمخّضت عنها تلك المباحث. ثمّ رحنا نتحسّس طبيعة الدور الذي تنيطه كلٌّ منهما بالمتلقّي، ومساحة هذا الدور إن جاز التعبير، وبدا لنا أنّ دور المتلقّي تراوح في البلاغة بين السلب والإيجاب، وبين الاستهلاك والإنتاج؛ فكثيرًا ما تضعنا مباحث الدرس البلاغيّ ونصوصه أمام صورة التلقّي التي تقف عند حدود الإصغاء والفهم والتأثّر بما يسمع أو يقرأ، ومن ثمّ قبول النصّ والحكم له أو رفضه والحكم عليه، وهذا ما شكّل الجزء الأكبر من معالم الصورة التي ارتسمت للمتلقّي في إطار الدرس

البلاغيّ، إذ ظلّ الاهتمام الكبير الذي حظي به منوطًا بالنظر إليه على أنّه مستقبلٌ فحسب للنصّ الذي يقرأ أو يسمع، لا يطالَب بأكثر من قبول هذا النصّ ردأوّه، ومن ثمّ فإنّ الكثير من ظواهر النصّ وقضاياه بُحث وعُولج في إطار ما يقود إلى جعل النصّ أكثر قبولاً لدى متلقّيه وأكثر قربًا من نفسه وعقله بعيدًا عمّا قد يكدّ فكره أو يجهد نفسه في الغوص وراء أبعاد النصّ واستجلاء غوامضه وخفاياه، وهذا ما طبع دوره في الغالب بطابع الاستهلاك السلبيّ. بيد أنّ ذلك لا ينطبق على النتاج البلاغيّ في جملته، فقد وقفنا على الكثير من النصوص التي يبدو فيها المتلقّي مدعوًّا إلى إنعام النظر وإسقاط الرؤى على ما يقرأ أو يسمع، بل إنّنا فوق ذلك وقفنا على دعواتٍ صريحةٍ للمبدع بأن يودع في نصّه ما من شأنه أن يشحذ قوى المتلقّي، ويحفز نشاطه، ويدفعه إلى التحرّك مع بنية النصّ بما يسهم في إكمال أُطُرها، وتحديد معالمها، واكتشاف المناطق التي تبدو غامضةً فيه، وبهذا كنّا أمام وجهٍ آخر للتلقّي في الدرس البلاغي وصورةٍ أخرى للمتلقّي يبرز فيها بوصفه متلقّيًا منتجًا يفكّر ويتأمّل بعمقٍ، ويستحضر من الأدوات ما يهيّئه ليقدّم تلقّيًا إيجابيًّا يتمّم بنية النصّ ويسهم في تحديد أُطُره. أمّا عن صورة التلقّي ودور المتلقّي في الدرس الأسلوبيّ فقد بدا لنا أنّ الأسلوبيّة عدّت التلقّي فعلاً إنتاجيًّا ونشاطًا يدور في إطار فكّ رموزيّة النصّ وإعادة موضعته من جديدٍ بما يسهم في تشكيل معانيه، ولا يقف عند حدود تتبُّع النصّ واستخلاص ما جاء فيه، وبهذا غدا التلقّي في المنظور الأسلوبيّ مشاركةً تفاعليّةً بين النصّ وقارئه، وليس مجرّد عمليّةٍ تتبُّعيّةٍ أو متعةٍ جماليّة، وغدا دور المتلقّي إنتاجيًّا خلّاقًا يتفاعل مع الطاقة الإيحائيّة التي يختزنها النصّ في مسعًى لاستجلاء الدلالات المتعدّدة التي تشي بها بنية النصّ الظاهرة من جهة، ومحاولة إتمامها والوقوف على البنى والدلالات غير الظاهرة من جهةٍ أخرى.

أمّا في الفصل الثالث فقد حاولنا أن نقارب من قضايا النصّ ما بدا لنا أعمق صلةً وأشدّ علقةً بغاية بحثنا واحتياجاته، فوقفنا أوّلاً على مسألة الاختيار بوصفها محورًا بارزًا في كلا الدرسين البلاغيّ والأسلوبيّ، وبدا لنا أنّ كليهما كان قد نظر إلى اللغة بوصفها ثبْتًا بالإمكانات المتاحة للمنشئ وجملةً من الوسائل التعبيريّة المتوفّرة له ليصوغ ما يريد على النحو الذي يريد، ومن ثمّ فقد أولى كلاهما جانب الاختيار اهتمامًا بيّنًا وعُني بمتابعة خيوطه على المستويَين الإفراديّ والتركيبيّ على نحو ما وضّحنا في هذا البحث، وذلك انطلاقًا من الإدراك العميق لما لهذا الجانب من فاعليّة الأساسيّة في أداء المعنى وتشكيل النصّ أداءً جماليًّا وتشكيلاً فنّيًّا يحظى من خلالهما بالمزيّة والفضل والاستحسان. ثمّ انتقلنا بعد ذلك إلى تلمُّس أوجه المشاكلة والاختلاف في جانبٍ آخر من جوانب النصّ، وهو "الجانب الدلالي" كونه يشكّل مفْصلاً أساسيًّا يُبسَط عادةً القول فيه عندما تُبحث قضايا النصّ وتعالج ظواهره وأبعاده ضمن أيّ منهجٍ نقديٍّ أو

لغويّ. وقد انتهينا في هذا السياق إلى أنّ البلاغة تنطلق في بحثها للجانب الدلاليّ من ثنائيّةٍ واضحةٍ هي اللفظ والمعنى، إلاّ أنّ السمة الأساسيّة للعلاقة بين طرفيها هي الترابط والتلاحم وليس الانفصال كما قد توحي بعض النصوص، فذلك إنّما هو فصلٌ منهجيٌّ يتغيّا ضبط الأسس والمعايير الجماليّة الخاصّة بكلٍّ منهما، وصياغة هذه المعايير. هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى فقد تمّ النظر إلى الألفاظ المفردة في إطار الدرس البلاغيّ بوصفها رموزًا اصطلاحيّةً وعلاماتٍ إشاريّةً تمّ التواضع عليها، ومن ثمّ كان الجانب التأليفيّ فيصلاً في تحديد دلالة الكلمة وتخصيصها بأحد أطياف المعنى التي قد تحملها أو تحتملها، وبرز السياق اللغويّ بوصفه عمدة البحث في استجلاء الأبعاد الدلاليّة، لا على مستوى التركيب أو العبارة أو الجملة بل على المستوى الأوسع مستوى النصّ بوصفه وحدةً كلّيّةً شاملة. وقريبٌ من ذلك ما انتهينا إليه في استقراء الدرس الأسلوبيّ الذي اتّكأ على معطيات الدرس اللسانيّ في جملة ما قدّمه من آراء وتصوّرات في شأن العلاقة بين الدالّ والمدلول، حيث أكّد تلاحمهما وعدم إمكانيّة الفصل بينهما، كما نوّه بالطبيعة الاعتباطيّة لهذه العلاقة، وأكّد أهميّة السياق اللغويّ في تحديد معاني الألفاظ وضبط ماهيّة الأسلوب، وذلك ضمن رؤية توجب عدم الوقوف عند حدود الجزئيّات في بحث العلاقات الدلاليّة، وتلحّ على ضرورة النظر فيها ودرسها وفق منظورٍ كليٍّ شاملٍ يُعنى بالعلاقات المعقّدة التي تنشأ بين الكلمة ونظيراتها ضمن شبكةٍ ممتدّةٍ واسعة تتجاوز حدود التركيب والجملة وتنبسط لتشمل مساحة النصّ بأكمله بوصفه الوحدة الأساسيّة التي يُستند إليها في الدرس والتحليل. أمّا الجانب الثالث والأخير الذي تمّ التطرّق إليه من بين قضايا النصّ في هذا الفصل فهو المبحث الذي مثّل نقطة تقاربٍ واضحةً بين الدرسَين البلاغيّ والأسلوبيّ بحسب كثيرٍ من الدارسين، وهو مبحث الانزياح أو العدول. وقد وضّحنا في إلمامةٍ سريعةٍ كثرة المصطلحات التي تجاذبت هذا المفهوم ونوّهنا بأهمّها وأكثرها استخدامًا، وقد ارتأينا أن نحاور كلاًّ من الدرسين البلاغيّ والأسلوبيّ بالمصطلح الذي بدا أكثر ورودًا في مصنّفات كلٍّ منهما وكتبه علّنا نكون بذلك أقرب إلى كُنْه الأفكار ذات الصلة في كلٍّ منهما وأكثر مصداقيّةً في طرقها، فكان أن اعتمدنا مصطلح العدول فيما يخصّ الدرس البلاغيّ، في حين كان مصطلح الانزياح عمدتنا في مقاربة الدرس الأسلوبيّ. وقد قادتنا متابعتنا لكلا الدرسين إلى تأكيد أنّ العدول أو الانزياح لم يكن مبحثًا جزئيًّا أو عارضًا فيهما، بل كان على العكس من ذلك يقع في صلب مباحث كلٍّ منهما ويتدخّل في رسم كثيرٍ من معالم تلك المباحث؛ فجملة ما انطوى عليه الدرس البلاغيّ يؤكّد أنّ إدراك البلاغيّين للعدول مفهومًا وضروبًا ووظيفةً لم يكن تصوّرًا ساذجًا أو بسيطًا، بل كان تصوّرًا ناضجًا يعي أهميّة هذا اللون من الأداء في تشكيل المبنى وتكوين المعنى، وفي رفد النصوص بما يزيد من طاقتها التعبيريّة وقدرتها على التأثير، وكذلك الحال بالنسبة للمباحث

الأسلوبيّة النظريّة وقراءاتها التطبيقيّة التي يستطيع أيّ متتبّعٍ لها أن يلحظ أنّها تتّجه إلى البحث في مظاهر الانزياح وصوره بصورةٍ أساسيّة.

وبعد، فهذه جملة نتائج ساقنا إليها هذا البحث فيما بدا لنا من أوجه المشاكلة والاختلاف بين البلاغة والأسلوبيّة، وكما هو ملحوظٌ وبيّنٌ فإنّ بين الدرسَين البلاغيّ والأسلوبيّ من صور المشاكلة والموافقة ما يربو بغير قليلٍ على صور الاختلاف والمفارقة. ومن الواضح أنّ أوجه الاختلاف والمفارقة تلك تعود في جانبٍ كبيرٍ منها إلى المسافة الزمنيّة الفاصلة بينهما، فالبلاغة والأسلوبيّة تنتظمان ضمن مسارَين تاريخيَّين مختلفَين؛ قديمٍ وحديث، ولكلٍّ منهما تبعًا لذلك خصائص معرفيّة وضوابط معيّنة ترتبط بطبيعة العصر الذي نشأت فيه، وبجملة الظروف التي رافقت تطورها وتبلورها. وإذا كان في صور المشاكلة والموافقة بين الدرسَين البلاغيّ والأسلوبيّ ما يجعل الربط بينهما وعقد الصلات بين مباحثهما أمرًا ممكنًا سائغًا فإنّنا نرى أنّ في صور المفارقة والاختلاف ما يجعل هذا الربط حاجةً ملحّةً تستدعيها اليوم متطلّبات القراءة للقديّة واحتياجات الدرس والتحليل فيها، ذلك أنّ في تتبُّع تلك المفارقات ما يدلّل على أنّ في كلٍّ من البلاغة والأسلوبيّة ما تتفرّد به عن الأخرى، وتستطيع أن تمدّها به من جهة، وما تفتقر إليه وتغنى به إن هي استمدّته من الأخرى من جهةٍ أخرى، ويكفينا في هذا السياق أن نستقري أدوات هذه وتلك، ونستعرض نماذج تطبيقيّة من هذه وتلك لندرك أنّ الأسلوبيّة لا تستطيع أن تقدّم متصوّراتها النظريّة وقراءاتها التطبيقيّة دون اتّكاءٍ على الكثير من مصطلحات البلاغة وأدواتها، و لنعي أيضًا أنّ البلاغة في جانبها النظريّ باتت اليوم في حاجةٍ إلى قراءةٍ جديدة تستثمر جملة الأدوات المستحدثة التي أثبتت جدواها ضمن مباحث الدرس الأسلوبيّ، فبعث البلاغة يصطدم جوهريًّا بضرورة تغيير بعضٍ من مقولاتها، والعمل على الحدّ من التفرّعات والمصطلحات الكثيرة التي غالبًا ما أثقلت مباحثها وحمّلتها بما باتت تنوء بحمله، وكانت في أحيانٍ كثيرة محطّ الانتقادات التي وُجّهت إلى البلاغة. وإذا كان الانتقاد الأبرز الذي يُوجّه إلى الأسلوبيّة اليوم متمثّلاً في كونها لم تستطع أن تقدّم منهجًا علميًّا واضحًا يستند إلى مبادئ إجرائيّةٍ ومقوّماتٍ منهجيّةٍ واضحةٍ ومحدّدة، بل ظلّت مباحثها في الغالب تتّصف بالتشتُّت والتداخل اللذين يحولان دون وضوح معالمها على نحوٍ بيّنٍ ومحدّد، إذا كان الأمر كذلك فإنّ في البلاغة من ضوابط العلم وقواعده ما يوازي، بل ما قد يفوق العلوم الأخرى في ذلك ويجعلها من أحقّ العلوم بتسمية "العلم"، وهذا ما يتّضح جليًّا في اتّساع ملاحظاتها، ودقّة تحليلاتها، وفيما تقدّمه من دراسةٍ منظّمةٍ لوسائل اللغة التعبيريّة وقواعد مقنّنة في حسن استخدامها، وفي هذا كلّه ما يجعل من معطيات الدرس البلاغيّ مَعينًا ثرًّا تستطيع مباحث الأسلوبيّة أن تهتدي بهديه في مسعًى لإضفاء جانبٍ من العلميّة المنضبطة إلى التوصيف الأسلوبيّ، وبإمكان البلاغة في المقابل أن تستثمر

جملة ما يتمخّض عنه التوصيف الأسلوبيّ في اختبار قواعدها وإعادة بلورتها تبعًا للنتائج التي تقدّمها التحليلات النصّيّة المتعدّدة ضمن مباحث الدرس الأسلوبيّ .

وبالجملة نقول إنّنا في حاجة إلى رؤيةٍ توافقيّة تستوعب إنجازات البلاغة القديمة، وتفيد من اجتهادات الأسلوبية الحديثة، وتحاول استثمار أدواتهما معًا في تشكيل صيغةٍ مركّبة تقارب النصوص على نحوٍ يجاوز جوانب النقص في كلتيهما، ويقدّم القراءة الناضجة المثمرة التي لا تَنْبَت عن أصولها ولا تقف عليها وحدها، بل تقيم حوارًا معرفيًّا لا يعرف القطيعة بين قديمٍ وحديث، فلا هو ينظر إلى التراث بعين القداسة المزيّفة والتمجيد الكاذب، ولا هو يحاور كلّ جديدٍ مستحدثٍ بنظرة الانبهار غير الواعي، وإنّما هو يستثمر منجزات التراث ويوظّف جملة المعطيات التي تقدّمها علوم العصر ومناهج النقد قديمها وحديثها في محاولةٍ للخروج بما يمكن أن يُوصف كما أسلفنا بالقراءة الناضجة المثمرة.

المصادر والمراجع

- **الآمدي، الحسن بن بشر:** الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري، تح: السيّد أحمد صقر، دار المعارف– مصر، ١٩٦١.
- **إبراهيم، نبيلة:** القارئ في النصّ؛ نظريّة التأثير والاتّصال، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤ .
- **ابن أبي الإصبع المصري:** تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمّد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة، لجنة إحياء التراث الإسلاميّ – الجمهوريّة العربيّة المتّحدة، د.ت .
- **ابن الأثير، ضياء الدين:** المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر – القاهرة، د.ت .
- **أحمد، شريف بشير:** آفاق المصطلح وأعماق المفهوم؛ الأسلوب نموذجًا، علامات، مج١٦، ج٦٤، ٢٠٠٨ .
- **إسماعيل، عز الدين :**
- جماليّات الالتفات، ضمن: قراءة جديدة لتراثنا النقديّ ط النادي الثقافيّ الأدبيّ – جدة ، ١٩٩٠.

مناهج النقد الأدبيّ بين المعياريّة والوصفيّة ، مجلة فصول ، مج١، ع٢ ، ١٩٨١ .
- **الأصفهاني، أبو الفرج :**
- الأغاني، ط دار الثقافة– بيروت، ١٩٥٥ .
- الأغاني، تح : إبراهيم الأبياري ، دار الشعب – القاهرة، ١٩٦٩ .
- **الأنصاري، محمّد بن إبراهيم:** إرشاد القاصد إلى أسنى المقاصد، مطبعة الموسوعات – مصر، ١٩٠٠ .
- **أولمن، ستيفن:** اتّجاهات جديدة في علم الأسلوب، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ : اختيار وترجمة وإضافة شكري عيّاد، ط٢، منشورات أصدقاء الكتاب– القاهرة، ١٩٩٦.
- **إيفانكوس، خوسيه ، وماريا بوثويلو** :نظريّة اللغة الأدبيّة ، تر: حامد أبو أحمد ، ط١، مكتبة غريب– القاهرة، ١٩٩٢ .
- **إيكو، أمبرتو:** القارئ في الحكاية؛ التعاضد التأويليّ في النصوص الحكائيّة، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافيّ العربيّ – الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦ .

- **إيلوار، رونالد:** مدخل إلى اللسانيّات، تر: بدر الدين القاسم، منشورات التعليم العالي، مطبعة جامعة دمشق- دمشق، ١٩٨٠ .
- **بارت، رولان:**
-الدرجة الصفر في الكتابة، تر: محمّد برادة، دار الطليعة-بيروت، الشركة المغربيّة للناشرين المتّحدين- الرباط، ١٩٨٢ .
- درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط٣، دار توبقال- الدار البيضاء، ١٩٩٣.
- قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، ط١، إفريقيا الشرق- الدار البيضاء، ١٩٩٤.
- نقد وحقيقة، ط١، مركز الإنماء الحضاريّ - حلب، ١٩٩٤ .
- هسهسة اللغة، تر: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري- حلب، ١٩٩٩ .
-**الباقلانيّ ، أبو بكر:** إعجاز القرآن ، تح : السيّد أحمد صقر ، ط٣ ، دار المعارف ، مصر، د . ت .
- **بالي، شارل:** علم الأسلوب وعلم اللغة العامّ ، ضمن: اتّجاهات البحث الأسلوبيّ ، اختيار وترجمة وإضافة: شكري عيّاد، ط٢، أصدقاء الكتاب- القاهرة، ١٩٩٦.
- **باي، ماريو:** أسس علم اللغة، تر:أحمد مختار عمر، ط٢، دار عالم الكتب – القاهرة، ١٩٨٣.
- **بركة، بسّام:** اللسانيّات والأسلوبيّة ودراسة الخطاب الأدبيّ ،مقدّمته لترجمة كتاب مولينيه: الأسلوبيّة. ط١، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر- بيروت، ١٩٩٩ .
-**البغداديّ ، عبد القادر بن عمر:** خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط٢، مكتبة الخانجي- القاهرة، ١٩٨٩.
-**بلوحي، محمّد:** الأسلوب بين التراث البلاغيّ العربيّ و الأسلوبيّة الحداثيّة ، مجلة التراث العربيّ ، ع ٩٥، السنة ٢٤، ٢٠٠٤ .
- **بليث، هنريش:** البلاغة والأسلوبيّة نحو نموذجٍ سيميائيٍّ لتحليل النصّ ، تر: محمّد العمريّ ، دار إفريقيا الشرق – الدار البيضاء، د.ت .
- **البهي، عصام:** الاتّجاه النفسيّ في تفسير الأدب، فصول، مج٩، ع٣-٤، ١٩٩١.
- **بوفون:** مقال في الأسلوب، تر: أحمد درويش، فصول، مج٥، ع٣، ١٩٨٥ .
- **تادييه، جان ايف:** النقد الأدبيّ في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري- حلب، ١٩٩٣ .

- **التنوخي، عز الدين:** تهذيب الإيضاح، تهذيب وترتيب وشرح وإكمال بنصوص مختارة تمدّن شواهده، مطبعة الجامعة السوريّة، ١٩٤٨ .
- **ثورن، ج. ب:** النحو التوليديّ والتحويليّ ضمن اتّجاهات البحث الأسلوبيّ : اختيار وترجمة وإضافة: شكري عيّاد، ط٢، أصدقاء الكتاب– القاهرة، ١٩٩٦.
- **الجاحظ، أبو عثمان:**
- البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ط٥، مكتبة الخانجي– القاهرة، ١٩٨٥ .
- الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط٤، مطبعة البابي الحلبيّ – القاهرة، ١٩٣٨ .
- **الجرجانيّ ، القاضي علي بن عبد العزيز:** الوساطة بين المتنبّي وخصومه تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمّد البجاوي، ط٣ دار إحياء الكتاب العربيّ – مصر، د.ت .
- **الجرجانيّ ، عبد القاهر:**
- أسرار البلاغة، تح: محمود محمّد شاكر، ط١ ، مطبعة المدني– القاهرة، دار المدني– جدّة، ١٩٩١ .
- دلائل الإعجاز، تح: محمود محمّد شاكر، ط٣ ، مكتبة الخانجي– القاهرة، دار المدني – جدّة ، ١٩٩٢ .
- **الجطلاوي، الهادي:** مدخل إلى الأسلوبيّة تنظيرًا وتطبيقًا، مطبعة النجاح الجديدة– الدار البيضاء، د.ت .
- **الجويني ، مصطفى :** البلاغة المقارنة ، دار المعرفة الجامعيّة– الإسكندريّة، ١٩٩٥.
- **جيرو، بيير:**
- الأسلوبيّة، ط٢، مركز الإنماء الحضاريّ – حلب، ٢٠٠٨ .
- علم الدلالة، تر: منذر عيّاشي، ط١، دار طلاس– دمشق، ١٩٨٨ .
- **حجازي، محمود فهمي:** مدخل إلى علم اللغة، ط دار قباء– القاهرة، د.ت .
- **الحربيّ ، فرحان:** الأسلوبيّة في النقد العربيّ ، ط١، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر – بيروت، ٢٠٠٣.
- **حسّان، تمّام :**
- الأصول؛ دراسة إبسيتمولوجيّة للفكر اللغويّ عند العرب، ط عالم الكتب– القاهرة، ٢٠٠٠ .
- اللغة بين المعياريّة والوصفيّة، دار الثقافة– القاهرة، ١٩٩٢ .
- المصطلح البلاغيّ القديم في ضوء البلاغة الحديثة، فصول مج٧، ع ٣–٤، ١٩٨٧.

- **حسين ، عبد القادر :**
- أثر النحاة في البحث البلاغي ، دار غريب – القاهرة ، ١٩٩٨.
- فنّ البلاغة، ط٢، عالم الكتب– بيروت، ١٩٨٤
- **الخطّابي** ، : بيان إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن،تح: محمّد خلف ومحمد زغلول سلاّم، دار المعارف– مصر، د.ت .
- **الخفاجي، ابن سنان :** سر الفصاحة ، تح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح– مصر ١٩٥٣.
- **خفاجي، محمد عبدالمنعم، وفرهود، محمد السعدي، وشرف، عبدالعزيز:** الأسلوبيّة والبيان العربيّ ، ط١، الدار المصريّة اللبنانيّة– القاهرة، ١٩٩٢ .
- **ابن خلدون :**المقدّمة ، ط المطبعة الخيرية ، مصر، د . ت .
- **خليل، إبراهيم:** الأسلوبيّة ونظريّة النصّ ، ط١، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر– بيروت، ١٩٩٧.
- **الخولي، أمين:**
- فنّ القول، دراسة مقارنة تصيّر البلاغة فنّ القول، دار الفكر العربيّ ، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ – مصر، ١٩٤٨ .
- مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، ط١، دار المعرفة – مصر ، ١٩٦١ .
- **الداية، فايز:**البلاغة العربيّة؛ البيان والبديع-دراسات في البلاغة العربيّة، منشورات جامعة حلب– حلب، ١٩٨٥.
- **دحامنية، هليكة:** بوطيقا النصّ الأدبيّ في الفكر العربيّ المعاصر، اتّحاد الكتاب الكتاب– دمشق، ٢٠٠٨.
- **درويش ، أحمد :**
- الأسلوب و الأسلوبيّة ؛ مدخل في المصطلح وحقول البحث ، فصول ، مج ٥ ، ع ١ ، ١٩٨٤ .

النصّ البلاغيّ بين التراث العربيّ والأوروبيّ ، دار غريب– القاهرة ، ١٩٩٨.
- **دي أجيبار، فيتور مانويل:** الأسلوبيّة ؛ علم وتاريخ ، تر: سليمان العطّار، فصول ، مج ١ ، ع ٢ ، ١٩٨١ .

- **دي سوسير، فردينان:**
- علم اللغة العامّ، تر: يوئيل يوسف عزيز، سلسلة آفاق أدبيّة، دار آفاق عربيّة– بغداد، د.ت .
- محاضرات في الألسنيّة العامّة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، دار نعمان – بيروت، ١٩٨٤.
- **ديتشس، ديفيد:** مناهج النقد الأدبيّ بين النظريّة والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم ومراجعة إحسان عبّاس، دار صادر بالاشتراك مع مؤسّسة فرنكلين– بيروت، نيويورك، ١٩٦٧.
- **ديكرو، أزوالد وسشايفر، جان ماري:** القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، ط٢، المركز الثقافيّ العربيّ – المغرب، ٢٠٠٧ .
- **ابن ذريل، عدنان:** النقد والأسلوبيّة بين النظريّة والتطبيق، ط١، اتّحاد الكتاب العرب– دمشق، ١٩٩٠ .
- **الراجحي، عبده:** علم اللغة والنقد الأدبيّ ، علم الأسلوب، فصول، مج١، ع٢، ١٩٨١ .
- **راضي، عبد الحكيم:** نظريّة اللغة في النقد العربيّ ، مكتبة الخانجي– مصر، د.ت .
- **راي. وليم:** المعنى الأدبيّ من الظاهراتيّة إلى التفكيكيّة، تر: يوئيل يوسف عزيز، ط١، دار المأمون– بغداد، ١٩٨٧ .
- **ربابعة، موسى:** الأسلوبيّة، مفاهيمها وتجلّياتها، ط١، دار الكندي– إربد، ٢٠٠٣ .
- **ربول، أوليفي:**
- أرسطو والخطابة الجدليّة، تعريب: محمد النويري، علامات، النادي الثقافي بجدّة، مج٥، ج١٩، ١٩٩٦.
- أصول البلاغة عند اليونان، تعريب: محمّد النويري، علامات، النادي الثقافي بجدّة، مج٥، ج١٧، ١٩٩٥ .
- **الربيعيّ ، حامد:** مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء ، ط جامعة أمّ القرى، مكّة المكرّمة، ١٩٩٦ .
- **ابن رشيق القيرواني:** العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، ط١، دار المعرفة– بيروت، ١٩٨٨ .
- **الرّماني:** النكت في إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمّد خلف ومحمد زغلول سلاّم، دار المعارف– مصر، د.ت .
- **روبي، ديفيد، وجفرسون، آن:** النظريّة الأدبيّة الحديثة؛ تقديم مقارن، تر: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة– دمشق، ١٩٩٢.

- **ريتشاردز:**
- فلسفة البلاغة ، تر: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، إفريقيا الشرق- الدار البيضاء، ٢٠٠٢.
مبادئ النقد الأدبي ّ ، تر: مصطفى بدوي، المؤسّسة المصريّة العامّة- القاهرة، ١٩٦٢.
- **ريفاتير، ميشيل:** معايير لتحليل الأسلوب، ضمن: اتجّاهات البحث الأسلوبي ّ ، اختيار وترجمة وإضافة: شكري عيّاد، ط٢، أصدقاء الكتاب- القاهرة، ١٩٩٦ .
- **الزركشي:** البرهان في علوم القرآن، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة- بيروت، ١٩٧١ .
- **زكريا، ميشال:** مباحث في النظريّة الألسنيّة وتعليم اللغة، ط١، المؤسّسة الجامعة للدراسات والنشر- بيروت، ١٩٨٤ .
- **زكي، أحمد كمال:** النقد الأدبي ّ الحديث ؛ أصوله واتّجاهاته ، ط ١ ، مكتبة لبنان - بيروت ، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، لو نجمان- القاهرة ، ١٩٩٧ .
- **الزمخشري:** الكشّاف، تح: عبد الرزاق المهدي، ط٢، دار إحياء التراث العربي ّ - بيروت، ٢٠٠١ .
- **أبو زيد ، نصر حامد :**
- مفهوم النظم عند عبد القاهر، قراءة في ضوء الأسلوبيّة، فصول، مج٥، ع ١، ١٩٨٤ .
- الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص ّ ، ضمن: كتاب إشكاليّات القراءة وآليّات التأويل، سلسلة كتابات نقديّة، الهيئة العامّة لقصور الثقافة- القاهرة، ١٩٩١ .
- **الزيدي، توفيق:** أثر اللسانيّات في النقد العربي ّ الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربيّة للكتاب – طرابلس الغرب- تونس، ١٩٨٤ .
- **الزيّات، أحمد حسن:** دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة- مصر، ١٩٤٥ .
- **سارتر، جان بول:** ما الأدب، تر: محمّد غنيمي هلال، دار نهضة مصر- القاهرة، ٢٠٠٥.
- **ساندريس، فيلي:** نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر- دمشق ٢٠٠٣.
- **سبيتزر، ليو:** علم اللغة وتاريخ الأدب ضمن: اتجّاهات البحث الأسلوبي ّ : اختيار وترجمة وإضافة: شكري عيّاد، ط٢، أصدقاء الكتاب- القاهرة، ١٩٩٦ .
- **ستاروبنسكي، جان:** النقد والأدب، تر: بدر الدين القاسم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق، ١٩٧٦ .

- **السجلماسي، أبو محمد القاسم:** المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ط١ ، مكتبة المعارف– الرباط ، ١٩٨٠ .
- **السكّي ، أبو يعقوب:** مفتاح العلوم، ط مصطفى البابي الحلبي– مصر، د.ت .
- **سلدن، رامان:** النظريّة الأدبيّة المعاصرة، تر: جابر عصفور، ط١، دار الفكر– القاهرة، ١٩٩١.
- **سلوم، تامر:** الأصول؛ قراءة جديدة لتراثنا القديم، ط١، دار الحقائق –اللاذقيّة، ١٩٩٣ .
- **سليمان، فتح الله:** الأسلوبيّة؛ مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة، الدار الفنّيّة– القاهرة، ١٩٩٠.
- **سيبويه:** الكتاب، تح: عبد السلام هارون، ط٤، مكتبة الخانجي– القاهرة، ٢٠٠٤ .
- **السيوطي، جلال الدين:** المزهر في علوم العربيّة وأنواعها، شرحه وضبطه وصحّحه وعنون موضوعاته وعلّق حواشيه: محمّد أحمد جاد المولى، محمّد أبو الفضل إبراهيم، علي محمّد البجاوي، ط٣ ، دار التراث– القاهرة، د.ت .
- **السيّد، شفيع:** الاتّجاه الأسلوبي في النقد الأدبيّ ، دار الفكر العربيّ – القاهرة، د.ت .
- **الشايب، أحمد:**
- الأسلوب؛ دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، ط٢، مكتبة النهضة المصريّة– القاهرة، د.ت .
- أصول النقد الأدبيّ ، ط ٨ ، مكتبة النهضة المصريّة – القاهرة ، ١٩٧٣.
- **شبلنر:** علم اللغة والدراسات الأدبيّة ؛ دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصّيّ ، تر: محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنّيّة– القاهرة، ١٩٩١ .
- **شتريلكا، ليوزف:** الأسلوب الأدبيّ ، تر: مصطفى ماهر، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤ .
- **شكري، إسماعيل:** في نقد الصور البلاغيّة؛ مقاربة تشييديّة، مجلة عالم الفكر، مج٣٧، ع٣، ٢٠٠٩ .

صمّود، حمّادي:

التفكير البلاغيّ عند العرب؛ أسسه وتطوّره إلى القرن السادس "مشروع قراءة"، ط٢، منشورات كلية الآداب منوبة– تونس، ١٩٩٤ .

-في مقتضيات التعامل مع النصّ ، علامات، مج٢، ج٥، ١٩٩٢.
- في نظريّة الأدب عند العرب، ط١، النادي الأدبيّ الثقافيّ – جدة، ١٩٩٠.
- **صولة ، عبد الله :**

-الأسلوبيّة الذاتيّة أو النشوئيّة ، فصول ، مج ٥ ، ع ١ ، ١٩٨٤ .

-اللسانيات و الأسلوبيّة ، مجلة الموقف الأدبيّ ، ع ١٣٥–١٣٦ ، ١٩٨٢ .

- **ضيف، شوقي:** البلاغة؛ تطوّر وتاريخ، دار المعارف- مصر، ١٩٩٥ .
- **ابن طباطبا، محمّد بن أحمد:** عيار الشعر، تح: عبد العزيز المانع، دار العلوم – الرياض، ١٩٨٥ .
- **الطرابلسي ، محمد الهادي:** النصّ الأدبيّ وقضاياه عند ميشال ريفاتير ، فصول ، مج٥، ع ١ ، ١٩٨٤ .
- **الطلبة، محمّد سالم:** الحجاج في البلاغة المعاصرة، دار الكتاب المتّحدة- بنغازي، ٢٠٠٨.
- **العاكوب ، عيسى:** التفكير البلاغيّ عند العرب ؛ مدخل إلى نظريّة الأدب العربيّة، ط١، دار الفكر – دمشق ، ١٩٩٧ .
- **عبابنة ، محمد سامي:** التفكير الأسلوبيّ ؛ رؤية معاصرة في التراث النقديّ والبلاغيّ في ضوء علم الأسلوب الحديث، ط١ ، عالم الكتب الحديث – الأردن، ٢٠٠٧ .
- **عباس، إحسان:** تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب، ط دار الشروق- عمان، ١٩٨٦.
- **عبد البديع، لطفي:** التركيب اللغويّ للأدب؛ بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، ط١، مكتبة ناشرون- الشركة المصريّة العالميّة للنشر- لونجمان، القاهرة ، ١٩٩٧ .
- **ابن عبد ربّه الأندلسي:** العقد الفريد، شرحه وضبطه وصحّحه وعنون موضوعاته ورتّب فهارسه: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، ط٢، لجنة التأليف والترجمة والنشر- مصر، ١٩٤٨.
- **عبد المجيد ، جميل** : البلاغة والاتصال ، ط١، دار غريب- القاهرة، ٢٠٠٠ .
- **عبد المطلب ، محمد :**
- البلاغة العربيّة؛ قراءة أخرى، ط١، مكتبة لبنان ناشرون- الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧ .
- البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصريّة العالميّة للنشر- لونجمان، القاهرة، د.ت.
- جدليّة الإفراد والتركيب في النقد العربيّ القديم، مكتبة لبنان ناشرون- الشركة المصريّة العالميّة- لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥.
- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ ، ط١، مكتبة لبنان ناشرون-الشركة المصريّة العالميّة للنشر- لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥ .
- النحو بين عبد القاهر وتشومسكي ، فصول ، مج ٥ ، ع١ ، ١٩٨٤.
- **عبد النور، جبور:** المعجم الأدبيّ ، ط٢، دار العلم للملايين- بيروت، ١٩٨٤.

- **عتيق، عبد العزيز**: في تاريخ البلاغة العربيّة، دار النهضة العربيّة- بيروت، د.ت .
- **عثمان، اعتدال**: النصّ نحو قراءة نقديّة إبداعيّة لأرض محمود درويش، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤.
- **العجيمي، محمّد الناصر**: النقد العربيّ الحديث ومدارس النقد الغربيّة، ط١، دار محمّد علي الحامي- صفاقس، ١٩٩٨ .
- **عدمان، عزيز**: الانفتاح الدلاليّ في قراءة النصّ الأدبيّ، مجلة عالم الفكر، مج ٣٧، ع٣، ٢٠٠٩ .
- **أبو العدوس، يوسف**: الأسلوبيّة، الرؤية والتطبيق، ط١، دار المسيرة- عمان، ٢٠٠٧ .
- **عروي، محمّد إقبال**: مفاهيم هيكليّة في نظريّة التلقّي، مجلة عالم الفكر، مج٣٧، ع٣، ٢٠٠٩.
- **عزّام، محمّد**: الأسلوبيّة، منهجًا نقديًّا، ط١، منشورات وزارة الثقافة- دمشق، ١٩٨٩ .
- **العسكري، أبو هلال** : الصناعتين، تح: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربيّة- مصر، ١٩٥٢.
- **عصفور، جابر**: الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب، ط٣، المركز الثقافيّ العربيّ - بيروت، ١٩٩٢.
- **العلويّ، يحيى بن حمزة**: الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف- مصر، ١٩١٤ .
- **العمري، محمّد** :
- البلاغة العربيّة ؛ أصولها وامتداداتها ، ط١ ، إفريقيا الشرق - الدار البيضاء، ١٩٩٤ .
- في بلاغة الخطاب الإقناعيّ ؛ مدخل نظريّ وتطبيقيّ لدراسة الخطابة العربيّة، الخطابة في القرن الأوّل نموذجًا، ط٢، إفريقيا الشرق- بيروت - الدار البيضاء، ٢٠٠٢ .
- **عناني، محمّد**: المصطلحات الأدبيّة الحديثة؛ دراسة ومعجم انكليزي-عربي، ط١، مكتبة لبنان ناشرون- الشركة المصريّة العالميّة، لونجمان، القاهرة، ١٩٦٦.
- **عيّاد، شكري**:
- اتّجاهات البحث الأسلوبيّ ؛ دراسات أسلوبيّة، اختيار وترجمة وإضافة، ط٢، أصدقاء الكتاب- القاهرة، ١٩٩٦.
- دائرة الإبداع؛ مقدّمة في أصول النقد، دار إلياس العصريّة- القاهرة، د.ت .
- قراءة أسلوبيّة في كتاب سيبويه ، ضمن: قراءة جديدة لتراثنا النقديّ ، النادي الأدبيّ الثقافيّ بجدّة ، ١٩٩٠ .

- كتاب أرسطو طاليس في الشعر؛ تحقيق وترجمة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب- مصر،١٩٩٣ .
- اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربيّ، انترناشينال برس- القاهرة ١٩٨٩.
- مدخل إلى علم الأسلوب ط٢، أصدقاء الكتاب- القاهرة، ١٩٩٥ .
- **عيّاد، محمود**: الأسلوبيّة الحديثة؛ محاولة تعريف، فصول، مج ١، ع ٢، ١٩٨١ .
- **عيد ، رجاء:**
- البحث الأسلوبيّ؛ معاصرة وتراث ، منشأة المعارف- الإسكندريّة، ١٩٩٣ .
- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر ، ط٢، منشأة المعارف – الإسكندريّة، د.ت .
- **عيّاشي، منذر**: مقالات في الأسلوبيّة، ط١ منشورات اتّحاد الكتاب العرب- دمشق، ١٩٩٠.
- **الغذّامي، عبد الله**: الخطيئة والتكفير، من البنيويّة إلى التشريحيّة؛ قراءة نقديّة لنموذجٍ إنسانيٍّ معاصر، ط١، النادي الأدبي الثقافيّ –جدّة، ١٩٨٥.
- **فضل ، صلاح :**
- بلاغة الخطاب وعلم النصّ ، ط١ مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصريّة العالميّة- لونجمان –القاهرة، ١٩٩٦.
- علم الأسلوب ؛ مبادئه وإجراءاته، ط٣ ، النادي الثقافي جدّة، ١٩٨٨ .
- علم الأسلوب؛ مبادئه وإجراءاته ط دار عالم المعرفة ، القاهرة ، ١٩٩٢ .
- مناهج النقد المعاصر ، دار إفريقيا الشرق – المغرب ، ٢٠٠٢ .
- نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ ، ط ٣، دار الآفاق الجديدة – بيروت ، ١٩٨٥.
- **القالي، أبو علي:** الأمالي، ط٣، مطبعة السعادة- مصر، ١٩٥٣.
- **ابن قتيبة أبي محمّد عبد الله بن مسلم:**
- أدب الكاتب، تح: محمّد محي الدين عبد الحميد، ط٤، مطبعة السعادة- مصر، ١٩٦٣ .
- تأويل مشكل القرآن، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربيّة- عيسى البابي الحلبيّ – مصر، د.ت .
- الشعر والشعراء، تح: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف- مصر، ١٩٩٦ .
- **قدامة بن جعفر**: نقد الشعر، تح: محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة- بيروت، د.ت.
- **قدور، أحمد:** صور من التحليل الأسلوبيّ ، ط١، دار الرفاعي للنشر-دار القلم العربيّ – حلب، ٢٠٠٥ .

- **القرطاجنّي، حازم:** منهاج البلغاء ، تح : محمد الحبيب الخوجة ، ط٣ ، دار الغرب الإسلاميّ – تونس ، د.ت .
- **القزويني، جلال الدين الخطيب:** الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح: محمّد عبد المنعم خفاجي، ط٣دار الكتاب اللبنانيّ – بيروت، ١٩٨٥ .
- **قصبجي، عصام:** نظريّة المحاكاة في النقد العربيّ القديم، ط١دار القلم العربيّ – حلب، ١٩٨٠.
- **كليب، سعد الدين:** النقد الأدبيّ الحديث؛ مناهجه وقضاياه، منشورات جامعة حلب، ١٩٩٨.
- **كوّاز، محمد كريم:** البلاغة والنقد؛ المصطلح والنشأة والتجديد، ط١، مؤسسة الانتشار العربي– بيروت، ٢٠٠٦ .
- **كوهن ، جان :**
- بنية اللغة الشعريّة ، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال – الدار البيضاء، ١٩٨٦ .
- النظريّة الشعريّة؛ اللغة العليا، تر: أحمد درويش، ط٤، دار غريب – القاهرة، ٢٠٠١.
- النظريّة الشعريّة، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، ط٤، دار غريب – القاهرة، ٢٠٠١.
- **كيوان، عبد العاطي:** الأسلوبيّة في الخطاب العربيّ ، ط١، مكتبة النهضة المصريّة – القاهرة، ٢٠٠٠.
- **لاينز، جون:** اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، ط١، دار الشؤون الثقافيّة العامّة– بغداد، ١٩٨٧.
- **المبارك، مازن:** الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر– مصر، د. ت .
- **المبارك، محمّد:** استقبال النصّ عند العرب، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر– بيروت، ١٩٩٩.
- **المبخوت، شكري:** المعنى المحال في الشعر، علامات، مج٢، ج٥، ١٩٩١ .
- **المبرّد :** الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، تح: محمّد أحمد الدالي، ط٢ مؤسّسة الرسالة– بيروت، ١٩٩٣ .
- **مجموعة من الباحثين:** الأسلوبيّة، فصول "ندوة العدد"، مج٥، ع١، ١٩٨٤ .
- **مختار عمر، أحمد:** علم الدلالة، ط١ ، دار العروبة– الكويت، ١٩٨٢ .
- **المراغي، أحمد مصطفى:** علوم البلاغة؛ البيان والمعاني والبديع، دار القلم– بيروت، د.ت.

- **مرتاض، عبد الملك:**
- التحليل السيميائي للخطاب الشعري، علامات، ج٥، مج٢، ١٩٩٢ .
- مقدّمة في نظريّة البلاغة؛ متابعة لمفهوم البلاغة ووظيفتها، مجلة جذور، مج١، ج٢٧، ٢٠٠٩ .
- **المرزباني أبي عبيد الله محمّد بن عمران:** الموشّح، تح: علي البجاوي، دار نهضة مصر– القاهرة، ١٩٦٥ .
- **المرزوقي أبي علي أحمد بن محمّد:** شرح ديوان الحماسة، نشر: أحمد أمين، عبد السلام هارون، ط١، لجنة التأليف والترجمة والنشر– القاهرة، ١٩٥١ .
- **المرعي، فؤاد:** العلاقة بين المبدع والنص والمتلقّي. ضمن النقد الأدبي الحديث ؛ مناهجه وقضاياه، سعد الدين كليب ، منشورات جامعة حلب– حلب، ١٩٩٨.
- **المسدّي، عبد السلام:**
- الأسلوبيّة والأسلوب، ط٤، دار سعاد الصباح– الكويت، ١٩٩٣ .
- النقد والحداثة، ط١، دار الطليعة– بيروت، ١٩٨٣ .
- التفكير اللساني في الحضارة العربيّة، ط١، الدار العربيّة للكتاب – تونس، ١٩٨٦.
- **ابن المعتز، عبد الله:** كتاب البديع، شرح وتعليق: عبد المنعم خفاجي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر، ١٩٤٥ .
- **المصري، عبد الفتّاح:** أسلوبيّة الفرد، مجلة الموقف الأدبي ، ع١٣٥– ١٣٦، ١٩٨٢ .
- **مصلوح، سعد :**
- الأسلوب ؛ دراسة لغويّة إحصائيّة ، ط٣، عالم الكتب– القاهرة، ١٩٩١.
- في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللسانيّة؛ آفاق جديدة، ط١، مجلس النشر العلمي– الكويت، ٢٠٠٣.
- في النص الأدبي ؛ دراسة لغويّة إحصائيّة ، النادي الثقافي–جدة، ١٩٩١ .
- **المطعني، عبدالعظيم:** علم الأسلوب في الدراسات الأدبيّة والنقديّة، ط١، مكتبة وهبة– القاهرة، ٢٠٠١.
- **مطلوب ، أحمد :** البلاغة عند السكّي ، ط١، منشورات مكتبة النهضة– بغداد، ١٩٦٤.
- **مندور ، محمد:** النقد المنهجي عند العرب ، ط دار نهضة مصر– القاهرة، د.ت .
- **ابن منظور:** لسان العرب، دار صادر ودار بيروت– بيروت، ١٩٥٦ .
- **موكاروفسكي، يان:** اللغة المعياريّة واللغة الشعريّة، تر: ألفت الروبي، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤.

- **مولينيه:** الأسلوبيّة ، تر: بسام بركة، ط١المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر- بيروت، ١٩٩٩ .
- **مونان، جورج:** مفاتيح الألسنيّة، تر: الطيّب بكوش، منشورات سعيدان- تونس، ١٩٩٤.
- **ناصف ، مصطفى :**
- الصورة الأدبيّة، ط٣ ، دار الأندلس- بيروت،١٩٨٣ .
- اللغة بين البلاغة والأسلوبيّة ، ط النادي الثقافي -جدّة، ١٩٨٩.
- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، ط١، دار سعاد الصباح- الكويت، ١٩٩٢.
- مسؤوليّة التأويل، ط١، دار السلام – القاهرة، ٢٠٠٤ .
- **ناظم، حسن:** البنى الأسلوبيّة؛ "دراسة في أنشودة المطر للسيّاب"، ط١، المركز الثقافي العربيّ – الدار البيضاء، ٢٠٠٢ .
- **نورثروب ، فراي** : تشريح النقد ، ترجمة وتقديم : محي الدين صبحي ،الدار العربيّة للكتاب- طرابلس الغرب، تونس ١٩٩١ .
- **هلال، محمّد غنيمي:** النقد الأدبيّ الحديث، ط دار الثقافة ودار العودة -بيروت، ١٩٧٣.
- **هوف، غراهام:**
- الأسلوب والأسلوبيّة، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية- بغداد، ١٩٨٥.
- مقالة في النقد، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والعلوم الاجتماعيّة، ١٩٧٣.
- **هولب، روبرت:** نظريّة التلقّي؛ مقدّمة نقديّة، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبيّ الثقافي- جدة، ع٩٧، ١٩٩٤.
- **الواد، حسين:** من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل، فصول، مج٥، ع١، ١٩٨٤.
- **الوعر، مازن:** تأويلات في الأسلوبيّة الهيكليّة، الأسلوبيّات اللسانيّة، مجلة الموقف الأدبي، ع (٢٢٢- ٢٢٣- ٢٢٤)، ١٩٧٩ .
- **وغليسي، يوسف:** مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعياريّة الغربيّة ومتغيّرات الكلام العربي، علامات، ج٦٤، مج١٦، ٢٠٠٨ .
- **الولي، محمّد:** الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغيّ والنقديّ، ط١، المركز الثقافي- بيروت، ١٩٩٩ .
- **ابن وهب الكاتب:** البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، ط ١، مطبعة العاني – بغداد ، ١٩٦٧ .

- **وهبة، مجدي والمهندس، كامل:** معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان- بيروت، ١٩٧٩ .
- **ويس ، أحمد محمّد :**
- الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ ، ط١، اتّحاد الكتّاب العرب - دمشق ، ٢٠٠٢ .
- الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، ط١، مؤسّسة اليمامة- الرياض، ٢٠٠٣ .
- ثنائيّة الشعر والنثر في الفكر النقديّ ؛ بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة- دمشق، ٢٠٠٢.
- **ويليك، رينيه:** مفاهيم نقديّة، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ١٩٨٧ .
- **ويلك، ووارين:** نظريّة الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإنسانيّة- دمشق، ١٩٧٢ .
- **اليافي، نعيم:**
- أطياف الوجه الواحد؛ دراسات نقديّة في النظريّة والتطبيق، منشورات اتّحاد الكتاب العربيّ - دمشق، ١٩٩٧ .
- المغامرة النقديّة، ط١، اتّحاد الكتّاب العرب- دمشق، ١٩٩٢ .
- **يعقوب، إميل وبركة، بسّام وشيخاني، مي:** قاموس المصطلحات اللغويّة والأدبيّة، ط١، دار العلم للملايين- بيروت، ١٩٨٧ .
- **يوسف، عادل حسني:** المناسبة بين المقال والمقام في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة حلب- قسم اللغة العربية ، ١٩٩٥ .

فهرس الموضوعات

The Summary

When we review the process of literature and the critical currents which accompanying with it, we notice clearly the change and the transition were an inherent characteristic of that process , And it's probably in every soul of any seeker, who generalize the outcome and the dimensions of that to make many and different visions, and various perspectives , And all that is reflected in taken positions and many opinions. Which at the end are different attitudes and views, and may reach to conflictions and contradictions whether with or against those ideas, or accord and non- accord with an update line, whether at the literature level, the literary production ,or at the literary criticism level with many directions it's got.

The field of literary criticism seems to be the best probe to demonstrate the validity of what we have, as this field witnessed, the emergence of multiple streams, trends of various reading texts, and its study, which has contributed to make the movement of criticism richer and more integrated, especially after the criticism lesson began to interact with many other fields like psychology, sociology, and linguistics. Any observer of currents and trends of criticism can conclude that the presence of sententious approach in this field isn't possible. Hence the regeneration of criticism courses, and the emergence of innovative trends, isn't an option.

Perhaps the knowledge of the style or "stylistic method", as called by some, is one of the most prominent developed approaches. And it has been able – despite the argument that had been received between a support and an opposition - to adopt a clear way as an approach with a linguistic, and criticism feature, studying the language when it used as a way of creativity. And it attempts to detect aesthetic values base on the analyzing of the linguistic and artistic style of the language phenomena that is provided in the text.

In fact, the stylistic is given in its various directions new methods in reading texts and studying it, which has received a great attention and an obvious enthusiasm by many researchers and those who are interested in the language and the literature issues. Also many researches and stylistic studies increased clearly, especially in the West. Despite the clear argumentation of this method, between a confident supporter of the effectiveness of the tools that are use by this approach and be guided by it ,in the construction of the paragraph and its components. And an anxious opponent who can't find any benefits in the stylistic method, and can't trust the efficacy of its tools and me

Of course, the stylistic method did not arise from nothing, but it has had varied radicals and were based upon many tributaries in a way contributed in the materialization of its frameworks and tools as it is

today. Many feel that the most important of these roots and tributaries are represented in rhetoric, and it's obvious in its books and volumes And even many researchers consider the stylistic method is the new appearance of the rhetoric study and its legitimate heir, while others were deep in their enthusiasm for this new approach, so they saw in the stylistic a stubborn opponent to eloquence. And perhaps they demolish it. They also claim that the rhetoric with its tools and knowledge are just a cliché and a sterile tool, which only can do is destroying the text and disarrange its components in a way you can't combine it in a comprehensive unit again. While the stylistic method can reunite the text with its modern tools, and restore the glamorous of literary and linguistic research to provide the right vision and the constructive criticism in reading the texts and studying it in a useful way.

Indeed, the right reader of the rhetoric study, and to all what he\she provided in his\her researches, can realize that it's stand up on a deep knowledge and an accurate experience. And finds that most of the tools of this lesson are still the same main criticism group, and many of its sections is still retains its value and importance, although it appeared at some aspects that it is codified rules and individual legislations.

If the rhetoric has been subjected to several criticisms, which were based on the say, that the rhetoric entered the scientific area, which destroy the most of the charm which it shows, we confidently say that this criticism was beyond just ice and it was probably in may times due to the hasty reading, and then re-submit it in a distorted vision deliberately or unconsciously.

We even claim that the careful pursuance of the rhetorical effort that would reveal the dimensions of the task have been abandoned by some researchers who attacked the rhetoric while they depend on special studies and address accusations which can be described as "rushed "

We do not mean from what we have said to be discriminated towards our heritage just to claim that all rhetoric with all its studies, branches and terms is able today to displace the curriculum and modern currents to occupy only linguistic and criticism research.

But we believe that we need to reread the rhetoric in a mature and conscious way, so that we can be able as possible as to connect it with the modern stylistic research. So the rhetoric and the stylistic method as Heinrich Blythe said: "have deep relations where the stylistic is reduced so that it's no longer a part of the rhetorical communication style and sometimes it's separated from this style and extended to represent almost all the rhetoric as - brief eloquence ".

Some Westerners and Arabs researchers in the twentieth century have made serious efforts in the context of the linkage between rhetorical and

stylistic studies. Such as what Mr. Ahmed AL-Shayeb had done in his book "*The Stylistic Method*", and followed by Mr. Ameen AL -Kholi in "*The Art of Speech*" ,Mr. Ahmed Hasan Al -Zayat in "*A Defense of Rhetoric* " , and others who have their words on the renewal of rhetoric, hence it was the beginning of their attempts to link between rhetoric and stylistic.

After that many successive attempts have been made, and some of them were deeper more mature in exploring the relationship between the rhetorical and stylistic studies. Perhaps the most important attempts are what Mr. Shukri Ayyad presents in his volumes ,especially "Introduction to The Stylistic Method " , and "The Language and The Creativity; The Principles of the Arabic Style ", and also what Mr. Mustafa Nasif presents in his works, particularly in his book "The Language Between The Rhetoric and The stylistic Method " , and also Mr. Muhammad Abdoul-Muttalib in "The Rhetoric and Stylistic Method "
In addition to what some of the Westerns present , such as Heinrich Blythe in his book "The Rhetoric and Stylistic Method ; towards a semantic model to analyze the text", and Bernd Shbliner in his book "The Science of Language and Literary Studies; The Study of The Stylistic Method, Rhetoric, The Textual Linguistics.

These studies as a whole, demonstrate the possibility of linkage, not only that but also prove the existence of the conjunction between rhetorical and stylistic studies, even though there were discrepancies between the both in certain regions, also confirms the ability of the relationship of many readings continuously , and in different aspects of what it is trying to absorb what the previous readings provide, And seeks to accompany it with everything new, which clears in some aspects which are left out by the previous studies, or simplifies in the points that their research seemed to be brief or short in these researches.

From this standpoint we wanted in this research to give our own contribution in the reading of the relationship between the rhetoric and the stylistic method in order to attempt to provide a new vision in this field by making our foundation is searching for the aspects of differently and problems between the rhetoric and the stylistic method on the base of our confidence that these aspects are the best way to prove the conjunction and cohesion between the both styles.

However to emphasis that the difference between the rhetoric and the stylistic method, which has its own reasons and justifications, is a difference that does not necessarily mean a conflict between the two styles, but demonstrates the complementarily and asserts the importance of the interference between them for the benefits of providing a harmonic view ,which help to deal with the literary speech, a vision that seeks to consider the rhetoric researches in a way allows us to use helpful tools. And to adjust or develop what seems to need to modify or enhance ,so that we

combine the positive interference tools with the modern stylistic tools , and maybe we could reduce the gap between the stylistic method and the rhetoric to provide a Harmonious and integrated method in reading the texts, and studying them, and gather between the tradition and the modernity . So it can't discriminate to the ancient style, and can't shut the doors in front of the modern style, but believes that the confidence in regenerating needs to understand deeply the old style equally, "so the regeneration is to give all efforts in understanding the old " said Amin Al- Kholy

Thus we have seen to divide the searching into three chapters, each one is preceded by introduction where we talk summarily about the rhetoric and the stylistic method separately. At first we'll show the rhetoric in the language and idiomatically, then we'll define it as a whole, after that a summary of it's arise and evolution will be shown, then we will discuss the branches and the science of the rhetoric. Afterwards the stylistic method, firstly we're going to discuss the stylistic method as a term and a concept, Then dispute the controversial issue, which agree with the scientific of the stylistic method or deny that, and stripping this feature from it, then we're going to talk about the most prominent trends that's provided by the stylistic method, and the most important the features that associated with their names.

After the introduction of the first chapter under the title *"The perception of the creativity process between rhetoric and stylistic method,"* where we try to monitor aspects of the the problem and the differences between the rhetorical and the stylistic method studies to debate the general perspective which is offered by both in the perception of the creative process, within four points: in the first we try to talk about the general framework and the script space for both the rhetoric and stylistics, and then we take both of them separately.

In the second point we display the vision which is provided by the creative process of the rhetoric. So we discuss as a purpose, then as attitude, and then we try to gather the reasons and the problems that stand behind that goal, and determine the course which is used by rhetoric on what it is. We turn then to a similar pause with the vision which is provided by the stylistic method to the creative process; and we discuss the stylistic method the same way we did to rhetoric, as we mention above, and conclude this chapter with a final conclusion , where we give the differences and the same between the rhetoric and the stylistic method as a conclusion for the whole chapter.

While in the second chapter, "the creator and the receiver between the rhetoric and the stylistic method" we try to monitor aspects of the same and differences between the rhetoric and the stylistic method through careful discussion with the two main parts, the creator and the receiver, of the creative process which can not be effective without both of them together. First we start with the creator who creates the text and

identifies its general frameworks ,then draws a great part of its features and visions, we try to discern the features of his image in the rhetorica and stylistic studies, so that we determine the size of the given care by each of them, as they present their reading of the text and the dimensions which are related to its structure as a base in forming it.

Then we move on to the other part "the receiver" which considered in many criticism methods ,in particular, the modern ones, as equal as the creator of the text, who contributes the completion of the text's structure and shed the light on its constituents, as we work to monitor the acquired space by the two studies. Then we discuss the manifestations of the recipient's care and celebrate its role, and then try to feel the acquired nature of the receiving process according to the perspectives of both the rhetorical and the stylistic method, through each ways separately in order to determine a clear image in this regard.

And in Chapter III, "*the text between the rhetoric and stylistic "* We try to approach the issues from the text which seemed to be more related to the nature of our research and more relevant to its needs, and these issues , according to our efforts, are a choice ,a significance , and a displacement or a reverse. Where we first start with the choice and trying to monitor its frameworks and its levels in both the rhetorical and stylistic studies, and to elucidate the technical and aesthetic dimensions in both. And then move to discuss the semantic types, trying to discern all of the rhetoric and the stylistic method in its examination of the signs which are carried by the structures of the text and its synthesis elements , as well as regarding the hidden patterns of the significance, that are referred to in each style. However, the third and final point in this chapter is dedicated to the research side, who considered, according to many scholars, a clear reach point between the rhetorical and stylistic studies, where we reference to its aspects, and species that are included within it in both studies.

We conclude with observing the results of the three chapters of our search on the aspects of the similarity and differences between the rhetorical study and the stylistic study, and we trying to assimilate what's good in both styles, and also estimate some of the aspects that makes each one integral to the other, and need it at the same time.